Martens. v.

~~155~~

~~V. 77.~~

Lit. art. o. 129. J. H. o.

Ueber den
Zustand der schönen Künste
in Toscana

aus dem italienischen des Ritter Puccini

frey übersetzt

von

Friedrich Freyherr von Martens.

Nebst drey Briefen

über

einige neuere Gemälde

von

Cammucini, Aparisio und Appiani.

Wien, 1815.
Bey Carl Schaumburg & Comp.

STAATSBIBLIOTHEK
BAMBERG

Sr. kaiserlichen Hoheit

dem Erzherzoge

Ferdinand von Oesterreich

Großherzog von Toskana

ehrfurchtsvoll

gewidmet.

Gnädigster Herr!

„Ferdinand hatte eine Seele, geschaffen
„um die zarten Eindrücke des Schönen zu
„fühlen; außer dem allgemeinen Grundsatz
„der National-Wohlfahrt, welche seinen
„Vater antrieb die Künste zu befördern, that
„er es seine eigne edle Neigung zu befriedi-
„gen. Er unterhielt und beschützte daher die
„von seinem Vater errichteten Anstalten,

„und brachte später lieber sich selbst als die „Nation, den Zeitumständen zum Opfer.“

So schildert — der Schmeicheley unfähig — Puccini Ew. **Kaiserliche Hoheit** (p. 64 dieser Schrift) zu einer Zeit, da Sie entfernt in Deutschland herrschten, er unter fremdem Drucke in Italien seufzte.

Als Vater des Vaterlandes, als Beschützer der Künste wurden Ew. **Kaiserliche Hoheit** überall entbehrt, und mit heißen Thränen zurückgewünscht, da ich Toscana vor vier Jahren betrat. Toscana hat Sie wieder, und mit Ihnen die Sicherheit seiner Wohlfahrt — die Hoffnung neuer Blüthe.

Warum mußte gerade Puccini das Glück

Ihrer jubelnden Rückkehr entbehren?... Sie nicht wieder begrüßen dürfen auf jener herrlichen Gallerie, die von Ihnen geschmückt — durch ihn erhalten wurde?... und so seinem schönsten Lohne entgehen, in Ihren Augen die Freude über seine Treue zu lesen? Ew. Kaiserliche Hoheit kannten, schätzten und ehrten das Verdienst von Puccini. Mit ganz besonderer Verehrung theilte er dafür die unbegränzte Liebe seiner Landsleute zu ihrem entfernten entrissenen Fürsten.

Ihnen, dem neuen — dem erwünscht zurückgekehrten Beherrscher darf ich daher diese Verpflanzung eines italienischen Produkts auf deutschem Boden ehrfurchtsvoll zu

Füßen legen. Nehmen Sie gnädigster Herr mit Güte und Nachsicht den kleinen Tribut an, welchen deutsches Gefühl für wahres Schöne und Gute Ihnen hinüber nach jenem gesegneten Himmelstrich sendet, den Sie so glücklich sind zu beherrschen, weil Sie ihn so glücklich machen.

Heil dem Lande eines solchen Fürsten,
Heil dem Fürsten eines solchen Landes!

Ew. Kaiserlichen Hoheit

allergehorsamster Diener
von Martens.

Vorwort.

Durch die kleine Arbeit, welche ich hiermit meinen kunstbefreundeten Landsleuten übergebe, glaube ich gewissermaaßen einer Pflicht mich zu entledigen, der Pflicht fremdes Verdienst bekannter zu machen.

Tomasius Puccini, seit langen Jahren ein begünstigter Zögling der Wissenschaften und der Musen, war — denn leider ist er im vorigen Jahre gestorben — Director der florentinischen Gallerie. Diese schöne Gemäldesammlung verdankt ihm ihre Ordnung, ihre Einrichtung, und — was in den verflossenen Zeiten noch mehr sagen wollte — ihre Erhaltung. Dafür ward ihm früher das ausge-

zeichnete Wohlwollen Leopolds von Toscana, unter welchem er die neue Blüthe der Kunst sich entwickeln sah, und später die unbegrenzte Achtung aller Toskaner, welche in ihm mit Recht den Schutzengel ihres herrlichen Kunstschatzes verehrten. Ohne ihn war es um die Gallerie geschehen, und man hätte die Tribune von Florenz im Museum von Paris aufsuchen müssen.

Schon gewohnt an den Himmel und an die Kunstgenüsse Italiens, lernten mein Reisegefährte und ich diesen interessanten Mann auf unserer Rückreise über Florenz kennen. Er nannte seine damahlige Existenz freymüthig ein Pflanzenleben. Unempfindlich für Auszeichnungen, welche wahres Verdienst nur schwach belohnen, aber nie erhöhen können, schlug er die vom französischen Kaiser ihm angetragenen Würden und Titel aus, achtete das

erhaltene Ordensband nur wenig, und lebte als Philosoph, der strengen Erfüllung seiner Pflicht — und der Kunst.

Puccini liebte sein Vaterland über alles, und dann jene am meisten, welche demselben Gerechtigkeit widerfahren ließen. Vielleicht schienen wir ihm zu dieser Zahl zu gehören, — wenigstens hatten wir das volle Gefühl davon — wir näherten uns sehr bald, und mit einer eben so liebenswürdigen als seltenen Gefälligkeit kam er unseren Wünschen um Belehrung zuvor. Er widmete uns freundlich mehrere Morgen das Cabinet geschnittener Steine mit Nutzen zu sehen; seiner Anleitung verdankten wir den belehrenden Genuß der Gallerie selbst; seinem Fürwort den Zutritt zu allen Privat-Sammlungen in Florenz, welche etwas sehenswürdiges enthielten. Wir schieden als Freunde und erhielten dabey zum

Andenken einige Aufsätze über verschiedene einzelne Kunstgegenstände. Einer derselben

Dello stato delle belle arti in Toscana. Lettera del Cavaliere Tommaso Puccini Segretario della R. Academia di Fiorenza al Signore Principe Hoare Segretario della R. Academia di Londra.

schien mir schon damahls von einem vorzüglichen und allgemeineren Interesse. Der Zustand der schönen Künste in Toscana ist darin geschichtlich dargestellt, und bis auf die neueren Zeiten herab schön durchgeführt. Man lernt Toscana in dieser Beziehung kennen, wie es war und wie es ist. Die hie und da eingeschalteten Bemerkungen über die Kunst sind gediegen, die Beurtheilung der Künstler bis auf wenige Ausnahmen, wo Vorliebe zu seinen Landsleuten ihn verführte, unpartheiisch,

die Darstellung selbst klar, und das Ganze in gedrängter Kürze vorgetragen. Der Aufsatz gewährt daher demjenigen eine belehrende Unterhaltung, welcher den Gegenstand noch nicht kennt, und jenem eine angenehme Zusammenstellung, welcher bereits tiefer in die Kunstgeschichte von Toscana eingedrungen ist.

In Deutschland ist diese kleine Abhandlung wenig, vielleicht auch gar nicht bekannt, da sie nie in den Buchhandel kam. Die italienische Sprache wird nicht von allen deutschen Künstlern und Kunstliebhabern verstanden. Und so entsprang aus dem Gefühl der Dankbarkeit für den Verfasser, und aus der Hoffnung Dank einzuärndten für die allgemeinere Mittheilung fremder Verdienste, — die vorliegende Uebersetzung.

Ich bin dem Original überall vollkommen treu gefolgt, und habe den Sinn desselben

immer so genau als möglich zu fassen gesucht, ohne mich mit ängstlicher Genauigkeit an jedes einzelne Wort zu binden, welches dem Genius unserer Sprache zuwider gewesen wäre. Die Nahmen der Mahler sind überall unverändert beybehalten, wie sie der Italiener bezeichnet, d. h. nach seinem Vaterlande, oder nach seiner Vaterstadt. Man wird leichter so verstanden, und Mißdeutungen werden vermieden. Nur selten habe ich mir eine Anmerkung erlaubt, wo der Text einer Erläuterung, oder das Urtheil des Verfassers einer Berichtigung zu bedürfen schien: und einen kleinen Abschnitt des Originals über Verzierungen habe ich — wegen seines geringen Kunst-Interesses — absichtlich ganz ausgelassen.

Die drey Briefe, welche ich diesem kleinen Werkchen beyfüge, sind Früchte der eigenen Empfindung und enthalten die Be-

schreibungen einiger vorzüglichen Gemälde der neueren italienischen Schule, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf. Cammuccini, Appiani und Aparisio sind zwar jeder ihren eigenthümlichen Weg gegangen, und gehören in keiner Hinsicht zu einer und derselben Schule. Als neuere Künstler eines Landes aber, die nach besseren Grundsätzen, mit mehr Wahrheit mahlen, und die Kunst mit der Natur besser zu vermählen verstehen, als seit geraumer Zeit von den Künstlern aller Länder geschehen ist, — als solche kann man sie zu einer gemeinschaftlichen neueren Schule rechnen. Alle drey Briefe sind an einen Kunstfreund gerichtet, dem ich sie aus Italien schrieb. Künstler und Kunstkenner mögen über ihren Werth entscheiden. Ich gebe sie völlig anspruchslos wie sie sind, in der Absicht künftige Reisende dadurch auf

diese Gemälde aufmerksam, und sie als neuere Kunstprodukte unter uns bekannter zu machen.

Da ich überhaupt durch dieses kleine Werk nicht selbst zu glänzen, sondern das Verdienst anderer herauszuheben wünsche, so wird man mir die Fehler, welche ich unwissend dennoch vielleicht begangen habe, gern verzeihen, und die Nachsicht, die ich mir von meinen Lesern erbitte, um so eher zugestehen, als ich auf diese Bogen nur einzelne abgebrochene Stunden habe verwenden, und von meinen Berufsgeschäften abmüßigen können.

Wien den 12. Januar 1815.

Der Verfasser.

Ue-

Ueber den Zustand der schönen Künste in Toskana.

Das classische Werk des berühmten Abts Lanzi hat zwar den alten Etruskern den Meisterstuhl der Künste abgestritten, so wie die mehr gelehrten als critischen Alterthums-Forscher Gori, Passeri und Guarnacci den Griechen; Lanzi hat dargethan, daß die Etrusker wie die Griechen von andern Nationen geschöpft haben. Man kann aber den neueren Etruskern den Ruhm nicht streitig machen, die Künste zuerst wieder der Barbarey entrissen zu haben, in welcher sie zur Zeit Constantin's zu versinken anfingen, und bis in das dreyzehnte Jahrhundert versunken blieben.

Die Pisaner mit ihrem Giunta und die Sieneser mit ihrem Guido, behaupten beyde daß ihnen die neue Wiederherstellung zu danken sey. Aber die Werke dieser Künstle

fallen noch vor der Zeit des Cimabue mit welchem die neuere Geschichte der Kunst wieder ihren Anfang nimmt. Es bleibt dieß also ein edler Wettstreit, bey welchem aber der Sieg weder den Pisanern noch den Sienesern sich zuschreiben läßt, so lange sie nicht beweisen können, — und dieß können sie nicht, — daß die Mahlereyen des Giunta und Guido an Zeichnung und Farbe so sehr die einzelnen griechischen Mahlereyen übertreffen, als sie selbst später durch die Vorzüglichkeit des Giotto übertroffen wurden. Aus ihren Werken folgt also weiter nichts, als daß die Geschichte ihre Nahmen erhalten hat, während die Nahmen ihrer Mitgenossen, welche mit ihnen zugleich die schon tief gesunkenen aber noch nicht ganz erloschenen Künste betrieben, verloren gegangen sind.

Nach dem Sturz des römischen Reichs behielten zwar die Künste ihren Hauptsitz vorzüglich bey den Griechen, und ihnen wurden die ehrenvollsten Arbeiten aufgetragen. Man irrt aber, wenn man glaubt, daß es in Italien damahls gar keine Künstler mehr gegeben habe. Auch sie lieferten ihr Theil zu dem täglichen Bedarf an Gebäuden, an Münzen und an gemahlten sowohl als ausgehauenen

Heiligen-Bildern. Aber unbegreiflich scheint es beynahe, wie die nehmlichen Italiener welche später das schöne Zeitalter des Pericles zurück riefen, dazumahl sich in einem solchen Zustande der Unwissenheit und der Trägheit befanden, daß sie nicht einmahl den Versuch machen wollten oder konnten, auch nur mechanisch unförmliche Monumente nachzuahmen, (denn von etwas andern war damahls nicht die Rede) welche sie täglich vor ihren Augen aufführen sahen. Diese Erscheinung bleibt um so räthzelhafter als wir wissen, daß Desiderius, Abbt von Monte Cassino nachmahls Pabst unter dem Nahmen Victor III. schon im Jahr 1056 vorzügliche Meister und Lehrer aus Constantinopel kommen ließ, um eine Kirche zu verzieren, die später im Jahr 1071 eingeweiht wurde, und um ein Collegium junger Leute welches er in seinem Kloster stiftete, in allen Zweigen der Künste unterrichten zu lassen. Wir dürfen billig voraussetzen, daß in einer solchen Schule mehr als einer sich bildete, der dem Giunta aus Pisa, dem Guido aus Siena — und ich möchte hinzusetzen auch dem Cimabue gleich kam; denn aufrichtig gesprochen ist dieser vom Vasari an der Spitze seiner Biographien wohl aus keinem anderen

Grunde aufgeführt, als weil er der Lehrer des Giotto war.

Giotto ist als der wahre Vater und Wiederhersteller der Mahlerey anzusehen. Er zuerst wich von dem alten Herkommen und steckte sich ein höheres Ziel, die Nachahmung des Wahren; er begnügte sich nicht mit der Nachahmung der Umrisse, er versuchte und öfters mit glücklichem Erfolg, die Leidenschaften der Seele auszudrücken. Er sprach das Verbannungs-Loos über die griechischen Mahler, und erhielt die unbestrittene Herrschaft über seine Zeitgenossen. Er stiftete eine Schule, welche ohne Unterbrechung mit dem ihr eigenen Charakter die Kunst zu einen hohen Grad der Vervollkommung führte, wenn sie gleich durch seinen Ruf zugleich beschleunigt und aufgehalten wurde, weil einige seiner Zöglinge und deren Schüler, von dem ersten Urbilde — dem reinen Typus der Natur — abwichen, und also rückwärts schritten. Glücklich unter ihnen war derjenige, der sich seiner Manier am meisten näherte; er wurde am meisten bewundert, ihm wurden die wichtigsten Arbeiten anvertrauet. Die menschlichen Kenntnisse vermehrten sich indessen, die Kunst schritt vorwärts, nur die

Künstler gingen oftmahls durch Vorurtheile geleitet, rückwärts.

Die Bildhauerey erlitt nicht diesen Unfall. Sie ging zwar sehr langsam vorwärts, that aber auch keinen rückgängigen Schritt. Der Grund dazu lag vielleicht darin, daß die beyden Pisaner Niccola und Giovanni als erste Wiederhersteller der Bildhauerkunst sich in ihrer Schule, nicht als Vorbilder einer blinden Nachahmung zum Muster vorstellten, und sich nicht den Vorzug über die vielen antiken Ueberreste anmaßten, welche die Pisaner durch ihre Siegeszüge von Griechenland herüber geführt hatten. Diese Ueberbleibsel des Alterthums gaben, wie Vasari in dem Leben des Pisanischen Mahlers Andreas bemerkt, den Bildhauern jener Zeit ein Licht welches weder Giotto noch seine Schüler in dem Maße besitzen konnten, da sich bey weitem nicht so viele alte Bilder als Statuen erhalten haben. Die Wahrheit dieser Behauptung erkennt man auch an den Werken der beyden Sieneser Agostino und Agnolo, und noch mehr an denen der beyden Pisaner Andrea und Nino. Man bemerkt an ihnen schon große Fortschritte in der Erfindung und in der Zeichnung, und dieß nimmt allmählig

immer zu, bis zur Zeit des Donatello und Lorenzetto, den beyden großen Vorläufern des schönen Zeitalters der Bildhauerkunst unter Leo.

Die eben gemachte Bemerkung über den vortheilhaften Einfluß der antiken Monumente auf die neuere Kunst gilt noch mehr, und ist noch einleuchtender bey der Baukunst. Weit entfernt blindlings die Fußstapfen des Arnolfo zu verfolgen, verbannte zu damahliger Zeit schon Organa den spitzen — mißbrauchsweise gothisch genannten — Bogen, welcher zwey Jahrhunderte hindurch die prachtvollsten Gebäude Italiens entstellt hatte, und erbaute mit zirkelförmigen Bögen die sogenannte Loge der Lanzi *), welcher zwar noch manches zu wünschen übrig läßt, in der Euritmie der Dimensionen aber, und in der Erhabenheit des Styls hinter keinem von den Gebäuden zurücksteht, die später Brunellesco und Alberti ausführten, welche als die ersten

*) Unter Loge, Loggia, ist in Italien ein gedeckter Bogengang an einem Hause zu verstehen; die Lanzi sind eine florentinische Familie.

großen Meister in der Baukunst genannt zu werden verdienen.

Nur die Mahlerey allein war einige Zeit hindurch nicht viel mehr als Sclavinn von Giotto. Paolo Uccello, Alessio Baldovinetto und fra Angelico *) fingen zuerst an das Joch abzuschütteln. Die gänzliche Emancipation verdankte die Kunst aber dem Masaccio, einem jener privilegirten Genies, welche die Vorsehung von Zeit zu Zeit sendet, um die Jahrbücher des Menschengeschlechts zu verherrlichen.

Annalisirt man seine Werke in der Kirche von St. Clemenz zu Rom, und noch mehr die in der Carmeliter Kirche zu Florenz, welche ohne einen Schatten von Manier lauter Leben sind, so scheint er sich gesagt zu haben, Giotto war groß in dem Versuch nachzubilden, warum soll ich aber wieder ihn nachahmen;

---

*) Fra heißt so viel als frate, Bruder, und drückt abgekürzt aus, daß er zum geistlichen Stande gehörte. So sagt man vom fra Bartolomaeo, nur del frate weil kein geistlicher Mahler ihm gleich gekommen ist, und diese Bezeichnung ihn also hinlänglich kenntlich macht.

warum will ich nicht lieber die Mittel erforschen durch welche es ihm gelungen ist, so weit zu kommen, als mir seine doch noch unvollkommenen Werke zum Muster nehmen. Masaccio sagte sich dieses zu einer Zeit, wo die Pallete schon reicher an Farben war, wo man schon besser verstand sich ihrer zu bedienen, wo die Perspective der Linien und Winkel schon auf gewisse Grundsätze zurück geführt war. Er machte auf diese Weise einen Sprung, welcher ohne diese Nebenumstände mehr wunderbar als natürlich gewesen wäre, einen Sprung der unmitrelbar die Kunst an die Grenzen ihrer Vollendung führte. Jetzt kam es nur noch darauf an, die zu symetrische Regelmässigkeit in der Anordnung der Gegenstände zu vermeiden, den Figuren jene Biegsamkeit und Heraushebung (Relief) zu geben, welche theils von der Handlung, theils von der Gradation der Tinten abhängt, schöne und zugleich dem Ausdruck des Gegenstandes angemessenere Formen zu wählen, und endlich jene Unvollkommenheiten zu vermeiden, welche mehr oder weniger immer die Natur begleiten, und worin vorzüglich der idealisirte Styl besteht.

Dieser Ruhm war dem großen Leonardo

da Vinci vorbehalten, von welchem man sagen kann, daß er das Jahrhundert der schönen und großen Mahlerey in Italien eröffnete. Fra Bartolomaeo, Andrea del Sarto und Michel Angiolo, (Buonarotti) — sie waren es denen er die Bahn zeigte. Michel Angiolo mit seiner ganz außerordentlichen Phantasie und mit der Tiefe seiner Kunst schwang sich so hoch, daß er alle Schulen Italiens beynahe vor Bewunderung verstummen machte. Glücklicherweise begnügten sich diese Schulen den Mann zu bewundern und verfielen — den einzigen Tibaldo von Bologna ausgenommen, der dadurch vielleicht das schöne Jahrhundert der Carracci verzögerte, — nicht darauf den Styl des Buonarotti nachzuahmen. Nicht so die toskanische Schule. Stolz darauf unter ihren Künstlern einen solchen Meister aufzählen zu können, und betäubt von dem Rufe der ihn bis zum Grabe begleitete, galt er ihr als einziges Vorbild. Thörigterweise glaubte man aus seiner Asche viele andere von gleicher Größe hervor zu rufen, und erhielt nichts — als plumpe Nachahmer wie er es selbst prophetisch zum voraus gesehen und gesagt hatte. Es konnte auch nicht wohl anders kommen. Michel Angiolo war

ein Kind des Genies, das zürnend verschmähte irgend jemand nachzuahmen, selbst die Griechen die er fleißiger beobachtete als er sie nachbildete; und hier glaubte man durch sclavische Nachahmung, Genies zu schaffen. Von dieser Epoche an waren alle florentinische Mahler, Bildhauer, und Architecten wahre Affen des Michel Angiolo. Vasari stellte sich an die Spitze dieser Secte, und da er leider das Zutrauen der beyden Großherzoge Cosmus I. und seines Sohnes und Nachfolgers Franz genoß, so besaß er natürlich Zeit und Mittel genug, sich Proseliten zu machen. Nie geschah durch Geld und Gunst mehr zur Aufmunterung, und ein ganzes halbes Jahrhundert hindurch befanden sich dennoch die Künste in Toskana in dem traurigsten und niedrigsten Zustande, in einem Zustande den man den Schlaf der florentinischen Schule nennen möchte. Vasari, selbst Amannati — beyde bessere Architecten als jener Mahler, dieser Bildhauer, — und weit mehr noch Buontalenti entfernten sich gänzlich von der edlen Einfalt des Brunnellesco und Alberti, von der schönen Eleganz des Francesco di Giorgio, des Giuliano di S. Gallo und des Antonio Dosio. An die Stelle dieser Einfalt

und Eleganz setzten sie eine völlige Ungebundenheit, ohne ihren Gebäuden nur im geringsten den hohen Charakter der Originalität zu geben, welcher immer in den Werken des Buonarotti hervorsticht, und gleichsam ein Ersatz für seine anerkannten Fehler ist.

Die Mahler und Bildhauer jener Zeit schienen mehr dem Rufe tüchtiger Anatomiker als dem Ruhme großer Künstler nachzustreben. Hieraus erklärt es sich, daß ihre Werke nur einen eitlen Aufwand von Muskeln und affectirten unnatürlichen Stellungen darstellen: überall bemerkt man die Mittel statt des Zwecks: der Ausdruck des Gegenstandes und die Wahrheit, — der endliche Zweck einer Darstellung, — ging dabey verloren. Von dieser Art sind die Statuen des Bandinelli, Amannati, Tribolo. Die des Cellini sind nicht viel besser, wenn sie sich gleich durch ihren größeren Charakter auszeichnen, uud selbst die des Sansovino und Giovanni di Bologna nicht, wenn sie gleich in ihrer Art reiner und fehlerfreyer sind. Von gleicher Beschaffenheit sind die Gemählde des Salviati, Angelo Bronzino, Alessandro Allori, des Zuccheri, Naldini und Poppi. Alle verfehlen nicht nur im Falten-Wurf die Wahrheit, und

sind im Colorit bald zu bunt, bald zu eintönig — fast könnte man sogar sagen aschfärbig — sondern sie verfallen sogar, trotz der Wissenschaft die sie mit so großem Fleiße und mit so vieler Uebung erlernten, in Betreff der Zeichnung der Formen in den Fehler unwahrer Nachahmer und Manieristen. Ihr allgemeiner Gesetzgeber Giorgio Vasari hatte ihnen glauben machen, daß man durch ewiges Zeichnen endlich alle Gegenstände der Natur aus dem Kopfe machen lerne, — ein Satz den er selbst in dem Leben des Tizian behauptet!

Vergleicht man die Werke der Künstler welche dem Giotto und Masaccio folgten, mit den Werken aus dieser dritten Epoche, so kann man sich nicht entbrechen jenen noch eher den Vorzug einzuräumen. Abgerechnet, daß die Manier des steifen und etwas trockenen früheren Styls das Auge und den Verstand nicht so sehr beleidiget als Verzerrung und Carikatur, so bemerkt man überdieß in jenem Zeitalter eine fortschreitende Besserung in dem mechanischen der Kunst, in diesem nichts, als den Mißbrauch der verwickelsten Mittel, welche die Ausübung der Kunst langweilig und mühsam machen, und nicht nur keinen Schritt zur Vollkommnung sondern vielmehr eine Ver-

nachlässigung der Wahrheit des Colorits und der lebhaften Darstellung des Gegenstandes bewirken. Diese Bemerkungen sprechen noch zum Vortheil der Nachfolger des Masaccio. Lippi, Ghirlandajo, Verocchio und Pietro di Cosimo erreichten zwar nicht halb das Ziel des schönen und erhabenen was in den Werken des Lionardo, des Michel Angiolo, des fra Bartolomaeo und des Andreo del Sarto glänzt, aber man sieht sie doch immer mehr und mehr dem Bessern zueilen; ihre Unvollkommenheiten sind mehr auf Rechnung der noch nicht zur Reife gediehenen Kunst zu setzen, als auf Rechnung der Vorurtheile der Künstler. Sie waren wenigstens auf dem richtigen Wege, strengten ihren Verstand an, gebrauchten alle Mittel die ihnen zu Geboth standen, und suchten neue auf, um weiter zu kommen, während die Nachahmer des Michel Angiolo ganz von dem wahren Wege abwichen, und sich um so mehr verwirrten, je weiter sie sich von der ursprünglichen Quelle ihres Abwegs entfernten. Sie erfanden und vollendeten ihre Arbeiten nach falschen Principien, und lieferten also immer etwas unvollkommenes wenn gleich etwas bis zu einem gewissen Grade vollende-

tes. Der Fehler lag dazumahl ganz am Künstler, früher an der Kunst. Jener hat eitle Selbstzufriedenheit und Geringschätzung des übrigen zur Folge, dieser wird größten Theils durch die Hoffnung einer immer mehr herannahenden Vervollkommung gemildert.

Noch war aber das sechszehnte Jahrhundert nicht abgelaufen, als die florentinische Schule anfing, aus ihrem Todesschlaf zu erwachen. Chimenti und Cresti, beyde nach ihren Geburtsörtern bekannter unter den Nahmen Empoli und Passignano, erkannten zu erst die Abgeschmacktheit dieses barbarischen Styls und der Vasarischen Principien. Sie verwandten also von neuem vielen Fleiß auf die Nachahmung der Natur. Ueberzeugt daß man in der Schule nichts lernen kann, als das Auge und die Hand zum sehen und nachformen der Gegenstände zu bilden, und daß der Künstler, er sey noch so erfahren und geübt, sich sehr irrt, wenn er glaubt die unendliche Abwechslung deren die Gegenstände ihrer Lage oder ihrem Charakter nach in der Natur fähig sind, durch bloße Erfindung zu erreichen, — fühlten sie die Nothwendigkeit, bey der Arbeit immer die Natur vor Augen zu haben. Wahrheit kam so wieder an die Stelle

der Lüge. Man darf nur die vorzüglichsten Werke der ganzen Secte des Michel Angiolo mit der Capelle welche Passignano für die Familie Salviati in St. Marco zu Florenz, oder noch besser mit dem Gemählde des Empoli vergleichen, — St. Ivo mitten unter den Witwen und Waisen, jetzt in der Gallerie zu Florenz — um sich zu überzeugen, daß dazumahl eine vierte glückliche Epoche für die Mahlerey in Toskana anfing zu blühen. Die Neuheit des Verfahrens, wie es immer zu geschehen pflegt, konnte auch nicht einen einzigen der alten Künstler bewegen zu dieser Partey überzugehen. Wenn auch der Eigendünkel es über sich gewinnt, alte Gewohnheiten abzulegen, Einsicht und Hand hören doch nicht auf zu widerstreben. Jene verdunkelt durch falsche Principien, ist nicht im Stande die Wahrheit zu sehen, diese durch so viele Wiederhohlungen an ein bestimmtes System gewöhnt, unterwirft sich schwer dem Gegentheil.

Der berühmte Flötenspieler Timoteus forderte darum doppelten Lohn von denjenigen Schülern, die schon unter einem andern Meister eingeweiht waren.

Aus dem nehmlichen Grunde findet man in dem schönen Zeitalter von Leo, wo die

Mahlerey auf einer so hohen Stufe stand; beynahe kein Beyspiel, daß alte Mahler ihre Manier den klaren Fortschritten der Kunst aufgeopfert hatten. Luca Signorelli und Giovan Bellino sind beynahe die einzigen, die man vielleicht als Ausnahmen anführen könnte. Die Anhänger der florentinischen Secte aber nicht zufrieden, selbst bey ihren Principien zu beharren, widersetzten sich auch noch überdieß kräftig der Einführung der neuen Grundsätze: eine Erscheinung die man nicht leicht zu einer andern Zeit oder in einer andern Schule antreffen wird, und die entweder darin ihren Grund hat, daß die Geschichte sie uns anderwärts nicht so deutlich zeigt, oder daß man niemahls irgendwo von einem Manne und dessen Kunststyl so eingenommen gewesen ist, als man dazumahl in Florenz von Michel Angiolo war.

Man glaubte, daß wenn man einmahl den Grundsatz annehme daß auch die geübtesten Meister alles vom Wahren entnehmen müßten, die Jugend sich von den eigentlichen Studien welche zur vollständigen Kenntniß der Natur führen abwenden, unreif den Kunstpfad betreten, und von dem äußern Ansehen der Gegenstände gefesselt, ohne den innern

Bau zu kennen, lauter unbestimmte und schwache Nachahmungen zum Vorschein bringen würde. Die Einbildungskraft der Künstler durch ein so hartes und knechtisches Joch gelähmt, konnte natürlich auf diese Weise keine Originalität mehr behalten, ihre Unvollkommenheiten nicht verbessern, den Charakter der Natur nicht mehr veredeln, und die florentinische Schule war auf dem Wege den schönsten Vorzug zu verlieren, der sie als Meisterinn über alle andere italienische Schulen erhob, den großen Vorzug der richtigen Zeichnung.

Alessandro Allori der Anhänger und das Haupt der sterbenden Secte, was that und schrieb er nicht alles, um das Leben dieser Schule zu fristen? Aber alle seine im Jahr 1590 bekannt gemachten anatomischen Schriften waren vergebens, und sein Geschrey die angebetete Verehrung des göttlichen Michel Angiolo zu erhalten, war umsonst. Am bittersten schmerzte es ihn an seinem eigenen Sohne Christofano den hartnäckigsten Bekämpfer aller seiner Grundsätze zu haben. Begabt mit einem nicht gewöhnlichen Genie ehrte dieser zwar die Kenntnisse, verabscheute aber den Styl seines Vaters: er pflegte ihn den

Ketzerstyl der Kunst zu nennen, und trat ganz in die Fußstapfen des Gregorio Pagani und des Ludovico Cardi, (gewöhnlicher Cigoli genannt). Beynahe wäre er der erste gewesen, der unter dieser neuen Wiederauflebung der Künste geglänzt hätte: ich sage beynahe, denn m. E. steht er nur dem Cigoli nach, welcher zuverlässig damals in Florenz nicht seines gleichen hatte, und der erste war, welcher glänzend aus der neuen Schule hervorging, indem er alle Mitgenossen übertraf und von keinem seiner Nachfolger übertroffen wurde. Bedenkt man den großen Umfang seiner Kenntnisse, von denen er die schönsten Beweise in seiner noch nicht herausgegebenen Abhandlung über die Perspective gab, und in der Abhandlung über die Anatomie, welche so vielen vorzüglichen Zeichenakademien zur Norm dient, und verbindet damit den Anblick seiner Gemählde, so begreift man nicht, warum sein Nahme so wenig in der Kunstgeschichte Italiens herausgehoben, und verkannt, gleichsam nur unter dem Haufen der Künstler bey anderen Nationen mit genannt wird. Das Schicksal welches ihm keine öffentliche bedeutende Arbeit zutheilte, und die Concurrenz der Schule der Caracci, groß durch ihr Ver-

dienst und durch die Gunst der Großen sowohl, als durch die Feder der Gelehrten, mögen vielleicht die Gründe seiner geringeren Celebrität gewesen seyn. Von wahren Kennern des Schönen wird er aber dem ungeachtet sehr hoch geschätzt werden; er verdient unstreitig einen um so höheren Ruf zu erlangen, da er die veralteten Vorurtheile der Schule zuerst besiegte, und die Kunst in Toskana von neuem auf eine Höhe führte, welche, wenn sie auch in dem Adel der Gestalten, in der Erhabenheit der Composition, in der Einfalt der Handlung dem Lionardo, Michel Angiolo, fra Bartolomaeo und Andrea del Sarto nicht gleich kommt, — doch an Correctheit der Zeichnung, an passendem Ausdruck des Gegenstandes, an Wahrheit, an Kraft des Colorits und im chiaro-oscuro durchaus jenen nicht nachsteht. In den letzten beyden Dingen — Colorit und chiaro-oscuro — zeichnete sich Cigoli ganz vorzüglich aus; seine Figuren treten unglaublich hervor, das Blut scheint in ihnen selbst im Umlauf, die Sonne scheint sie zu erleuchten, und viele nennen ihn vielleicht mit Recht den Correggio der florentinischen Schule *).

*) Dieses außerordentliche Lob des Cigoli ver-

Die Schule dieses braven Künstlers erhielt sich mit besserem Bestande als die des Michel Angiolo, welche wie oben bemerkt worden, mit dem Tode ihres Stifters schnell in das Verderben sank. Der Styl des Cigoli war einfacher und erlaubte sich nicht jene willkührlichen Uebertretungen, welche selbst in den Werken des Buonarotti in Berührung mit irgend einem außerordentlichen und erhabenen Charakter stehen mußten, um an ihnen erträglich gefunden zu werden. Im Gegentheil hatte Cigoli einen unveränderlichen Anhalt durch treue Nachahmung der Natur, und konnte darum leichter einen guten Geschmack seinen Nachfolgern überantworten. Hieraus erklärt es sich, daß Biliverti, Roselli, Manozzi, Vanini, Furini, Fidani, Lippi und Vignali, ob sie gleich der Schönheit und Kraft ihres Meisters nicht gleich kamen, doch immer mit ihm eine größere Aehnlichkeit und Verwandtschaft behielten, als Salviati, Vasari,

---

dient derselbe wohl nur zum Theil, und ist dem Patriotismus des Verfassers zu gute zu halten, welcher als ein geborner Toskaner auch gern einen Correggio in der Schule seiner Landsleute auffinden möchte.

die Gebrüder Zuccheri und Bronzini, mit Michel Angiolo.

Während Cigoli auf diese Art den Glanz der florentinischen Schule erhielt, schlug Pietro Berettini nach seinem Vaterland Pietro di Cortona genannt, in Rom mit einem andern weniger wahren aber faßlichen Styl, einen Weg ein, auf welchem er zu einem höheren Ruf stieg, weil die Bahn weniger schwierig und zugleich freundlicher, bald von einer großen Menge von Schülern aus allen Theilen Italiens befolgt wurde. Unter den Toskanern zeichneten sich darin besonders Pietro Testa aus, der abwechselnder, richtiger und erhabener in seinen Erfindungen, aber weniger Mahler war, als sein Lehrer; ferner Baldi, Gimignani, Morandi, Dandini, Gabbiani und Luti. Als diese die Augen geschlossen hatten, erblindete so zu sagen, (um mich eines Ausdrucks des Vasari bey dem Tode Raphaels zu bedienen,) die Mahlerey in Toskana im ganzen Verlauf des abgewichenen achtzehnten Jahrhunderts.

Die Bildhauerey und Baukunst waren noch unglücklicher. Jeder der unpartheyisch die Statuen und Gebäude betrachtet, welche dazumahl in Florenz zum Vorschein ka-

men, kann nicht läugnen, daß beyden diese vierte Epoche, diese neue Wiederauflebung fehlte, welche die Mahlerey durch Cigoli erhielt. Mit Tacca erlosch beynahe die Bildhauerkunst, mit Buontalenti die Baukunst, und von dem ganzen Haufen der Künstler, die sich nach ihnen diesen Künsten widmeten, ist auch nicht ein einziger Nahme der jenseits der Appeninen bekannt geworden wäre. Wer kennt außerhalb Toskana die Baumeister Caccini, Silvani, Parigi und die Bildhauer Foggini und Soldani? Es ist daher nicht zu verwundern, daß beyde Künste nach dem siebenzehnten Jahrhunderte, wo sie doch noch durch die Mahlerey zur Wetteiferung gereizt werden konnten, sich in dem folgenden Jahrhunderte wie diese in dem nähmlichen Zustand der größten Mittelmäßigkeit und Niedrigkeit befunden haben. Dazu kam das Aussterben der regierenden Familie der Medicäer welche stets mehr oder weniger die Künste beschützte, Toskana ward eine Provinz, und die Abwesenheit des regierenden Fürsten war dem Wiederaufleben der Künste nicht vortheilhaft. Die Industrie merklich vermindert durch den Mangel an Absatz der natürlichen Producte, benahm bald den vermögenden Einwohnern die

Mittel die Künste zu beleben, und der fleißigen Jugend den Sporn sie zu betreiben. Alle damahligen Künstler verschlang der Nebel der Dunkelheit, und die wenigen welche damahls einen Ruf hatten, wie Meucci, Traballesi, Gerahrdini, waren am Ende nichts als Manieristen die das mechanische kannten, mit der Philosophie der Kunst aber völlig unbekannt waren.

Endlich erschien ein neuer belebender Sonnenstrahl, als Leopold von Oesterreich Großherzog von Toskana wurde. Dieser Fürst für nichts ängstlicher, als für seinen Ruhm und für das Wohl seiner Völker, mußte (so wenig er auch den Werth der Künste kannte,) als ein unterrichteter Mann wissen, daß vormahls und noch jetzt aus ihnen eine bedeutende jährliche Erwerbs-Quelle für Toskana entsprang, nicht nur weil Fremde aus allen Gegenden hinkamen, sich zu unterrichten oder ihre Neugierde zu befriedigen, sondern auch weil die zeichnenden Künste die Grundlage zu allen Manufacturen sind. Er ließ es sich daher recht eigentlich angelegen seyn, zwey Gegenstände mit gleicher Kraft wieder zu beleben, welche bis dahin in einer Art von Todesschlummer versunken waren, die Landwirth-

schaft und die schönen Künste. Mit dem Rath und dem Beystande des berühmten Raffaelo Mengs, brachte er daher aus Rom die ausgesuchtesten Stücke deren er habhaft werden konnte nach Florenz, und unter diesen besonders den Apollino und die Gruppe der Niobe, — jene so vorzüglichen Modelle griechischer Eleganz und Vollkommenheit. Diesen fügte er die Abgüsse der vorzüglichsten Meisterstücke bey, welche damahls in den öffentlichen und Privat-Sammlungen zu Rom aufbewahrt wurden. Mit den ersten zierte er die Gemählde-Gallerie, und aus letzteren bildete er eine abgesonderte äußerst reiche Sammlung, deren Genuß er dem öffentlichen Unterricht durch eine reich ausgestattete Akademie der schönen Künste widmete, welche er auf neuen Grundpfeilern, mit Vorschriften, Lehrern und allen Schutz- und Hülfsmitteln versehen, errichtete.

Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, ob dergleichen Anstalten dem Flor der bildenden Künste wirklich so vortheilhaft sind, als dem Fortschreiten der strengern Wissenschaften, und ob es nicht vielleicht rathsamer ist, sie bloß auf den Unterricht im Zeichnen einzuschränken, so weit dieses letztere beyträgt, die

Handwerke zu verbessern: auch wollen wir hier unentschieden lassen ob, vorausgesetzt daß jene Anstalten beytragen können Genies zu entwickeln, die besten Mittel angewandt worden sind, jenen Zweck zu erreichen. Gewiß bleibt es, daß die Nation dadurch einen neuen Schwung erhielt, und daß die Künste seit jener Epoche allmählig anfingen sich von neuen zu heben, und sich jetzt wieder in einem Zustande des raschen Fortschreitens befinden.

Pietro Benvenuto und Luigi Sabatelli waren die ersten welche sich unter der Menge der Concurrenten zu dieser Akademie als Mahler auszeichneten. Glücklicherweise für sie, und glücklicherweise für uns wurden sie früh alle beyde auf den, den Künsten gewogenern Boden nach Rom versetzt. Die Menge der Alterthümer, die vorzüglichsten Werke der neueren Meister, der Wetteifer der Jugend welche sich von allen Theilen Europa's dort zusammen strömt, die Genossenschaft der vorzüglichsten Künstler und der bewandertsten Kenner des Schönen, — mit einem Worte Rom, das alle wirksamen Mittel vereinigt, ließ den guten Samen gedeihen, den die Natur ihnen zugetheilt hatte, und entwickelte die heilsamen Grundsätze welche sie früher in der tos-

kanischen Akademie eingesogen hatten. Benvenuti mit einem reifen Verstand, einem unermüdeten Fleiße, und nicht ohne Erfahrung im Colorit (von welchem er in seinem Anchises schon eine Probe gegeben hatte, als er 1790 den Preis davon trug), gab sehr bald fruchtbare Beweise seiner neuen Beobachtungen und seines unablässigen Studiums der Natur, der Alten und der Neuern. Mit dieser Begleitung kehrte er in sein Vaterland nach Arezzo zurück und stellte den Märtyrtod des heiligen Donatus zur öffentlichen Beurtheilung aus. Dieses Bild machte ihm einen Nahmen, verschaffte ihm die Achtung der Künstler, und eröffnete ihm ein größeres Feld seinen Geist zu entwickeln und seinen Styl zu vervollkommnen. Viele und bedeutende Bestellungen liefen nunmehr von Einheimischen und Fremden bey ihm ein. Dieß große Gemählde wurde später in Florenz nicht weniger bewundert. Ein ganzes Jahrhundert war für die toskanische Schule verflossen ohne ein einziges Bild von gleichem Werth geliefert zu haben, und es war daher nicht zu verwundern, daß die Künstler selbst wider ihren Willen die außerordentliche Schönheit und Vollkommenheit des Bildes verkündigen mußten, und daß das

Volk in großer Zahl und mit einer Begeisterung zusammenströmte, wie es seit dem Tage nicht mehr gezeigt, als es jauchzend über das Gemählde des Cimabue seinem Geburtsort den Nahmen Borgo Allegri gab. Ferdinand selbst, damahliger Großherzog von Toskana und Freund der Künste wurde durch den allgemeinen Ruf angezogen, und war mit der Arbeit des Benvenuti so zufrieden, daß er von dem Augenblick an den Gedanken faßte, ihm sobald die Gelegenheit dazu sich darbiethen würde, die Leitung der ganzen Akademie anzuvertrauen.

Während Benvenuti auf diese Art sich mit seinem Pinsel einen bedeutenden Ruf erwarb, brachte Sabatelli mit einer Feder, die seine gehorsame Hand einer brennenden Einbildungskraft lieh, täglich Zeichnungen der edelsten Gegenstände der Geschichte und Mytologie zum Vorschein, welche Neid und Bewunderung bey den übrigen Künstlern erregten. Er beobachtete und zeichnete Statuen und Gemählde großer Meister, das Studium der Anatomie war aber seine vorzügliche Liebhaberey; tief erfahren wie er in dieser Wissenschaft war, gab er mit wenigen und schnellen Bemerkungen über die äußern Bewegungen der Natur, seinen Figuren eine eigene Biegsamkeit, und

Schnellkraft nach dem Leben selbst, ohne irgend eine Form zu seiner Lieblingsgestalt zu wählen, und ohne eine besondere Vorliebe für den Styl irgend eines Meisters zu haben. Stets nur mit dem wahren Ausdruck des Gegenstandes beschäftigt blieb er immer originell, und immer mannigfaltig in seinen Handlungen und in seinen Charakteren. Nach einem Aufenthalt von einigen Jahren in Rom ging er nach Venedig, um dort seine Palette nach den so lebendigen Modellen jener Schule zu bilden, wo er außer mehreren andern Copien sein eigenes Bildniß und den colossalen Kopf des wüthenden Radamistus ausführte, welche den Vrgleiche mit den kräftigsten Arbeiten des Tintoretto aushalten *). Bey der Rückkunft in sein Vaterland strafte er die allgemeine Erwartung nicht Lügen, und erwarb sich durch seine Oehl- und Frescogemählde den Titel und Gehalt ei-

---

*) Hier spricht wohl aus dem sonst so unparteyischen Verfasser eine zu große Vorliebe zum toskanischen Landsmann und zu dem ihm besonders befreundeten Sabatelli, dessen Werke zwar nicht ohne Verdienst sind, aber schwerlich die Urtheile aller Kunstkenner in diesem Maße bestimmen, und man dürfte

nes Kammermahlers Seiner Majestät (des Königs von Etrurien) und den Auftrag die ruhmvollen Thaten des Americo Vespucci in einem großen Saale des Pallasts Pitti zu mahlen.

Als im Jahr 1803 unser erster und einziger Lehrer in der Mahlerey Petroni starb, wurde Benvenuti nach Florenz zurück berufen und zum Director der Akademie ernannt. Von diesem Zeitpunct an fing eine neue Ordnung der Dinge an. Petroni an sich selbst ein sehr mittelmäßiger Künstler, war durch die Protection des Ministers welcher mit ihm aus einem Ort (aus Pontremoli) gebürtig war, zu jenem Posten gelangt. Das eigene Genie, die vorzüglichen Einsichten und der allgemeine Ruf führten Benvenuti auf denselben. Petroni hatte ihn kaum erhalten, als er Stift und Pinsel wegwarf, nur sprach, und nie practisch die Anwendung seiner Theorie zeigte. Benvenuti im Gegentheil unermüdet wie im-

---

wohl sagen bestechen möchten. Seinen Zeichnungen kann man eine außerordentliche Correctheit, Kraft, und etwas genialisches nicht absprechen. Seine Oehlgemählde haben aber keine Haltung und ein unangenehmes Colorit.

mer in der Ausübung der Kunst, gibt durch die Werke die er ununterbrochen liefert, seinen Regeln den wahren Werth, berichtigt immer mehr die Ideen, und corrigirt die Zeichnungen seiner Zöglinge. Diese bekommen daher einen sehr hohen Begriff von ihrem Meister, und sind nie zweifelhaft über die Grundsätze und über die verschiedenartige Anwendung derselben, — Zweifel die dem Fortschreiten der Jugend unglaublich hinderlich sind. Der Erfolg hat der Veränderung des Systems völlig entsprochen. Man studiert seitdem mehr und besser, und in dem kurzen Zeitraum von vier Jahren hat die Akademie ein ganz verändertes Ansehen gewonnen. In den letzten Ausstellungen sah man viele gute Zeichnungen nach der Natur, und sehr viele und noch bessere nach antiken Statuen in natürlicher Grösse, selbst einige Gemählde in einem bis dahin nicht gekannten Styl; viele Werke toskanischer Künstler wurden durch Preisaustheilungen fremder Akademien gekrönt, und alles überhaupt scheint ein neues Aufblühen der Mahlerey zu versprechen.

Die Bildhauerey steht noch viele Schritte hinter ihrer Schwester zurück. Sie ist zu ängstlich arbeitsam, die Gelegenheiten sie auszu-

üben sind heut zu Tage selten, die Zahl derer die sie betreiben ist gering, und es kann daher nicht befremden, wenn man unter der kleinen Zahl nur wenige Männer von Genie antrifft, die sie neuerlich vorwärts gebracht und verherrlicht haben. Bey Errichtung der Leopoldinischen Akademie schien es als würde sie glücklicher seyn als die Mahlerey, weil Leopold ihr einen besseren Lehrer in der Person des Innocenzio Spinazzi gab, welcher dazumahl einer der vorzüglichsten Bildhauer in Rom war. An Kenntnissen, Geschmack und vorzüglich an mechanischer Fertigkeit fehlte es ihm durchaus nicht, und seine verschleyerte Figur in der Kirche zur heil. Maria Magdalena beweist dieses; aber die Bilhauerey machte nur äußerst geringe Fortschritte unter ihm, die Schuld mag nun an der Trägheit des Meisters oder an dem Mangel an Fähigkeit seiner Schüler gelegen haben. Der einzige Stefano Ricci bringt seinem Andenken auch durch seine Werke Ehre, und Cannova selbst, der gewöhnlich über fremde Arbeiten schweigt weil er wenig oder nichts auf die Mittelmäßigkeit hält, hat zu zwey verschiedenen Mahlen die Arbeiten des Ricci der Untersuchung, des Tadels und des Lobes würdig gehalten. Hätte

ihn das Schicksal in Concurrenz mit andern Künstlern und nach Rom versetzt, um sich in Styl und Ideen gleichsam zu gräcisiren, so würde durch ihn die Bildhauerey vielleicht nicht mehr die Mahlerey um einen Benvenuti und Sabatelli zu beneiden haben. Zur Zeit des Todes seines Meisters war Ricci zu jung, um vorzugsweise vor Francesco Carradori die Leitung der Schule zu erhalten. Carradori hatte sich in Rom unter Agostino Penna gebildet (den man für den ersten Bildhauer seiner Zeit hielt), und in verschiedenen ziemlich gut ausgeführten Copien des Alterthums, in mehreren Restaurationen, in einigen eigenen Erfindungen und in mehreren guten Büsten, Beweise seiner Geschicklichkeit gegeben. Er war kaum zu dem Posten erwählt, die Jugend welche sich dieser Kunst widmen würde zu unterrichten, als er über den mechanischen Theil derselben ein Lehrbuch schrieb; seine schwache Gesundheit aber und der Mangel an Gelegenheiten öffentliche Monumente aufzuführen, welche Zeugen seines Talents hätten abgeben können, waren Schuld daß er keinen größeren Ruf erlangte, und zur Vervollkommung der Bildhauerey in Toskana nicht so viel beytragen konnte, als er wohl gewünscht hätte.

Die Architectur welche mit der Schule des Buontalenti gleichsam erloschen war, kam dem Wiederaufblühen der Mahlerey und der Bildhauerey, wenn man in Ansehung dieser letzteren eine neue Blüthe eingestehen will, zuvor. Die Toskaner verdanken dieses dem Genie und der Gelehrsamkeit des Gaspar Paoletti und dem richtigen Tact des Großherzogs Leopold, welcher ihn auswählte alle seine großen Projecte ins Werk zu setzen. Paoletti dachte nur daran, sich von der Nachahmung seiner Zeitgenossen loszuwinden, und wiederum den Styl zu erwecken und herzustellen, welchen sich unsere alten Meister nach den Modellen der antiquen Monumente gebildet hatten. Mit diesen Wegweisern verbannte er aus der Architectur alle Auswüchse überladener Formen, führte statt derselben einfache und elegante Modinaturen ein, und wurde auf diese Art sehr bald der erste unter unsern Architecten in Toskana. Er begnügte sich nicht bloß damit die Euritmie in den Dimensionen, und die attische Simplicität in den Verzierungen auszuforschen, er war auch zugleich mit allem ausgerüstet, was sonst einen guten Architecten bildet: die Eigenschaften der Materialien, die Wissenschaft ihrer Anwen-

dung, die Gesetze des Widerstandes und des Contrastes ... alles dieses kannte er gleich gut. Seine Gebäude sind daher dauerhaft und edel; ein Anbau am Pallast Pitti des Palladio würdig, und zwey Cortilen an der Villa imperiale bezeugen vorzüglich sein Talent. Er ließ bey dieser Gelegenheit ohne die geringste Beschädigung der fresco Mahlerey an deren Erhaltung viel gelegen war, ganze Gewölbe und Wände von einem Ort an den andern transportiren, und gab dadurch einen seltenen Beweis seiner Geschicklichkeit und Einsicht. Möchten die jungen Baukünstler welche fast alle seine Zöglinge sind, doch häufig die Gelegenheit haben, den Ruf ihres Meisters durch ihre eigenen Werke zu erhöhen.

Dieß wäre nun, — die gute oder schlechte, will ich nicht bestimmen, — aber zuverlässig die aufrichtige und von allem National-Vorurtheil befreyte Darstellung der verschiedenen Veränderungen und des gegenwärtigen Zustandes der bildenden Künste in Toskana. Ich will damit nicht gesagt haben, als wenn die Zahl der guten Künstler sich auf die Zahl derer beschränke, welche hier benannt worden sind. Hätte der Zweck dieses Aufsatzes mir erlaubt auch von fremden Mahlern zu spre-

chen, so würde ich gewiß nicht von dem (noch lebenden) Mahler Faber geschwiegen haben; welcher mit allem Geist und mit allen Kenntnissen versehen, welche erforderlich sind einen guten Mahler zu bilden durch seine Werke, der Schule Davids, Florenz und sich selbst Ehre macht. Viele andere Toskaner widmen sich den Künsten nicht ohne Erfolg: ich habe mich aber lediglich auf die obenbenannten wenigen beschränkt, theils weil die allgemeine Stimme der Nation ihnen den Vorrang vor allen andern zuerkannt, theils weil mein Stillschweigen lieber vielen als wenigen Uebergangenen Unrecht thut.

Es bleibt uns noch übrig einen Vergleich der Werke unserer heutigen Meister mit denen des schönen Jahrhunderts anzustellen, das heißt mit den Werken des Lionardo da Vinci, Michel Angiolo Buonaratti, fra Bartolomeo und Andrea del Sarto. Freymüthig meine Meinung zu bekennen, und ein unpartheyisches Urtheil zu fällen, hege ich zwar eine hohe Achtung für unsere heutigen Meister, und große Hoffnungen für unsere Jugend; ich bin sogar überzeugt, daß sie in jenes Zeitalter versetzt mit der Kraft und dem Werth der Genies gewetteifert haben würden,

die es verherrlichten; ich muß aber gestehen, daß bis jetzt ihre Werke keinen so hohen Vergleich aushalten. Weit gefehlt, daß dieser Abstand dem Mangel an Geist oder Wissenschaft zugeschrieben werden kann, glaube ich vielmehr daß der Grund dazu lediglich und allein in der Natur der menschlichen Dinge liegt. Der Mensch, durch den Nutzen oder durch das Vergnügen geleitet, ist immer begierig die Erfindungen seiner Väter zu verbessern. Angetrieben durch diese stets unruhige Leidenschaft, (welche ihn so sehr von den Thieren unterscheidet) schreitet er, wenn er es einmahl unternimmt irgend eine freye oder mechanische Kunst zu veredeln, mit vermehrten Kenntnissen und Mitteln von einer Generation zur andern dem Grade der Vervollkommnung zu, dessen sein Geist und seine Organe unter dem jedesmahligen Zusammenfluß der eigenen Umstände jedes Zeitalters und jeder Nation fähig sind. Einmahl auf diesen Punct gelangt, bleibt ihm, da er seine Natur nicht ändern kann, das nämliche Bestreben, der nämliche Wunsch immer weiter zu rücken: natürlicher Weise muß er dann jene Grenze überschreiten, von welcher Horaz sagt nequit consistere rectum, und wird er nun später seinen Abweg

gewahr, so stehen ihm entweder die in der Schule angenommenen Gewohnheitsfehler, oder der schon verdorbene National-Geschmack kräftig entgegen, und gelingt es ihm endlich auch diese Hindernisse zu überwinden, so wird er sich einen neuen Weg bahnen wie Allori und Cigoli thaten. Niemahls aber werden sie auf diese Weise jene Höhe erreichen, zu welcher ihre Vorgänger nur im fortschreitenden Gange der Dinge gelangten. Es wird ihnen immer nur das Mittel der Nachahmung bleiben, ein Mittel das durchaus unwirksam ist, weil ausgemacht der Nachahmer immer dem nachsteht, welchen er nachahmt. Es erklärt sich hieraus, warum eine Nation nie zwey gleich blühende Epochen der Kunst hatte, und Mengs sagt daher sehr richtig und philosophisch, daß trotz aller seiner Studien und aller seiner Bemühungen, er immer nur ein Mahler des 18ten Jahrhunderts habe bleiben können, weil die falschen Prinzipien welche er früher in der Schule erhalten, (und die ein guter Geschmack zwar verbessern, aber nicht ganz ausrotten kann,) und die falsche Art zu sehen und zu fühlen seiner Zeitgenossen ihm stets unübersteigliche Hindernisse, einem höheren Schwunge zu folgen, in den Weg ge-

legt haben würden. Seine Freunde, die in ihren Schriften ihn als den ersten seines Zeitalters hätten glänzen lassen können, erwarben sich daher um seinen Ruhm eben kein großes Verdienst, wenn sie ihn in das Zeitalter des Pabstes Leo versetzten, um dort verdunkelt zu werden; denn läugnen läßt es sich doch nicht, daß das Zimmer der Manuscripte, welches Mengs im Vatikan mahlte, von den Zimmern des Raffael und von der Capelle des Michel Angiolo weit übertroffen wird.

Es bleibt indessen wahr, daß die florentinische Schule, ob sie gleich seit der neuen Aufmunterung zum Besten der studierenden Jugend durch Lorenzo die erste war, welche eine große Menge antiquer Monumente vor Augen hatte, doch weniger befließen war sie nachzuahmen, als Raffael und Poussin. Dieß leuchtet aus den Werken unserer besten Künstler deutlich hervor: man möchte ihnen bald eine größere Erhabenheit, bald eine größere Reinheit und Eleganz wünschen. Im gegenwärtigen Augenblick aber ist die Bildung der jungen Leute auf die Nachahmung der Alten gegründet. Man gewinnt auf diese Weise am Styl, man läuft aber Gefahr den Saamen der Originalität zu unterdrücken, mit

welchem ein jeder geboren wird. Immer bedacht den Unvollkommenheiten der Natur durch die unaufhörliche Nachahmung der vorzüglichsten Modelle abzuhelfen, kann es nicht fehlen, sehr bald schöne Formen gebildet zu sehen, die aber vielleicht zu dem Gegenstande nicht passen. Endlich und vorzüglich gehen durch diese Art zu studieren Leben und Illusion der Wahrheit verloren, eine Sache, die mit Ausnahme der Secte des Michel Angiolo, immer den auszeichnenden Character der florentinischen Schule gemacht hat. Noch ist der Mißbrauch zuverlässig nicht so weit gegangen, es ist aber zu wünschen, daß diejenigen, welche der Anstalt zum Unterricht der Jugend in den schönen Künsten vorstehen, die Gefahr davon fühlen, mit Hinweisung auf ein athmendes und lebendes Gemälde des Tizian oder Cigoli die Nothwendigkeit, unsere unvollkommene Natur unter Leitung der griechischen Monumente zu veredeln, einsehen, und nie müde werden mögen zu wiederholen, daß eben diese Natur doch immer der erste Typus und die höchste Beherrscherinn aller Kunstwerke bleiben muß.

Es bleiben uns nun noch einige Bemerkungen in Betreff der Steinschneiderey und der Kupferstecherkunst übrig.

Schon zur Zeit von Lorenzo fing die Steinschneiderkunst an zu blühen. Sich davon zu überführen, braucht man nur in der florentinischen Gallerie das Brustbild des Savonarola zu betrachten, von Giovanni dalle Corniole geschnitten, welcher der Vollkommenheit seiner Kunst um ein halbes Jahrhundert vorgriff, und zwar was dabey das merkwürdigste ist, mit einfacheren Mitteln als seine Vorgänger und als viele seiner Nachfolger. Durch Domenico di Polo und Pier Maria da Pescia, der sich unter dem Pontificat Leo X. in Rom so sehr auszeichnete, schritt man weiter vor, blieb aber späterhin wiederum bey dem mittelmäßigen stehen. Die beyden Florentiner Nanni di Prospero und Peruzzi scheinen unter diese Zahl gehört zu haben, da der Cardinal Hippolito Medicis und Clemenz VII. sich vorzugsweise des Giovanni da Castel Bolognese, des Marmitta Parmigiano, und des berühmten Valerio Vicentino bedienten. Cosmus I. ließ später einen sehr großen Onyx mit seinem und dem Bildniß seiner ganzen Familie von Giovanni Milanese, und einen andern mit seinem Einzüge in Sienna von Domenico Romano schneiden. Beyde Stücke sind noch jetzt auf

der Gallerie zu Florenz, lassen aber vermuthen, daß diese Kunst damahls in Florenz sehr im Verfall war. Von allen spätern Steinschneidern, deren Nahmen Giulianelli alle anführt, dürfte indessen bis auf den heutigen Tag keiner seyn, dessen Arbeiten sich mit denen des jetzt lebenden Santarelli vergleichen ließen. Im Genuße eines entschiedenen Ruhmes in Rom, wo er sich früh auszeichnete, lebt Santarelli nun schon seit vielen Jahren in Toscana, modellirt außerordentlich schön in Wachs, schneidet Steine in Relief, (Kameen) und vertieft (intaglio) bald Gegenstände nach der Natur, bald nach der Antike, bald von seiner eigenen Erfindung, alle aber in einem äußerst eleganten Styl und von einer Vollendung in der Ausführung, die ihres Gleichen sucht. Der Prinz von Lucca bat ihn eine große Schaumünze zu verfertigen, und ob diese Arbeit gleich für ihn ein ganz neues Feld war, so führte er sie doch mit einer so großen Vollkommenheit aus, daß sich schwerlich irgend ein anderer neuerer italienischer Münz-Stempel mit diesem messen kann. Wir müssen uns schmeicheln, daß er mit der Zeit in seinen Söhnen wieder neu auflebe, denn gegenwärtig ist nicht ein einzi-

ger junger Toscaner, der sich dieser Kunst unter seiner Leitung widmet.

In der ersten Kunstepoche rechnet die toscanische Schule vier Kupferstecher, Finiguerra, Baldini, Botticelli und Pollajoli, welche keine Nebenbuhler von gleichem Werth hatten, bis die Kupferstiche von Mantegna erschienen. In der zweyten Epoche zeichneten sich außer Peruzzi und Beccafumi, welche sehr schön in Holz schnitten, vorzüglich Lucca, Penni und Domenico del Barbiere aus: Alberti, Vanni und einige andere bildeten die dritte, Gregori und Bartolozzi die vierte Epoche. So sehr nun auch diese Künstler im Vergleich der Zeit zu welcher sie lebten, und des Ziels das sie sich steckten, Lob verdienen, so wenig kann man doch läugnen daß Toscana, — sobald man den Grabstichel nicht blos für geeignet hält, die eigenen oder fremden Erfindungen treu zu zeichnen, sondern auch in Haltung der Massen, und im Verhältniß der Local-Töne des Colorits mit dem Pinsel zu wetteifern, — für die Geschichte der Kupferstecherkunst niemanden von Bedeutung aufzuweisen hat, als den einzigen Bartolozzi. Dieser war dem Unterricht und dem Rufe der florentinischen Schule

so sehr vorgeeilt, daß Leopold ihn unter sehr annehmlichen Bedingungen einlud, seine Kunst im Schooße des Vaterlandes zu betreiben. Raffaël Morghen, der erste unter den heutigen Kupferstechern, ward von Ferdinand III. aus Rom berufen, und ersetzt reichlich den Abgang unseres Landsmannes. Einige seiner Schüler zeichnen sich auch schon unter der Menge der Kupferstecher vortheilhaft aus, und geben uns die schöne Hoffnung, die Meisterstücke der toscanischen Kunst durch ihren Grabstichel verewigt zu sehen.

Somit hätten wir nun das treue Bild des gegenwärtigen Zustandes der schönen Künste in Toscana geliefert; schön und blühend wie wir sehen, und für uns um so hoffnungsvoller, als der Gipfel dieser Epoche noch nicht erreicht, und eine wohlgeleitete, und durch Belohnungen und Ruhm angespornte Jugend uns zu Hoffnungen größerer Fortschritte zu berechtigen scheint.

Welches sind aber, wird man vielleicht fragen, die Ursachen gewesen, welche ein so bedeutendes Fortschreiten neuerdings zu Wege gebracht haben. Dieß wollen wir noch mit wenigen Worten hier berühren.

Der für das Schöne der Antike neu er-

weckte Geschmack, es ist schwer zu sagen wodurch am meisten, aber neu erweckt durch die ausgegrabenen Monumente des Cardinal Alexander Albani und durch die Feder Winkelmanns, welcher mit so vieler Gründlichkeit über das Alter, über die Bedeutung, und über die Schönheit derselben schrieb, dieser neue Geschmack mehr und mehr verbreitet, und von den Päpsten Clemens XIV. Pius VI. und dem Fürsten Marc Antonio Borghese belebt, welche in der Person des gelehrten Visconti auch einen Winkelmann fanden; dieses alles brachte in Rom eine außerordentliche Crisis in den Künsten hervor. Marco Benefiale, mit der Wahrheit seiner Darstellungen, Raffaël Mengs mit der Reinheit seiner Formen, Gavino Hamilton mit der Erhabenheit seiner Erfindungen, der Eigenthümlichkeit seiner Charactere und seiner Drapperie; diese Männer erhoben um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Mahlerey, welche durch die Schule des Carlo Maratta zu einem mechanischen Handwerk herabgesunken war, wieder zu der Würde einer freyen Kunst. Diese Veränderung, welche in jedem andern Lande sich nur innerhalb der Grenzen desselben beschränkt haben würde, konnte in Rom

nicht geschehen, ohne sich weiter zu verbreiten, und ohne sich mehr oder weniger nach der Verschiedenheit der Umstände, den entferntern wie den benachbarten Nationen mitzutheilen. Rom, sey es nun die Sanftheit der Natur, oder die Freyheit seiner Regierung, oder die Fülle der vorhandenen Monumente, welche Schuld daran hat — genug, Rom ist nun einmahl der Vereinigungspunct, wohin von Brunellesco an bis auf unsere Tage alle Künstler kamen, und kommen um sich zu vervollkommen. Es erklärt sich daher, warum jederzeit alle jungen Künstler mit größeren oder geringeren Fortschritten, die sie nach ihren Fähigkeiten unter dem Schatten des Capitels machten, heimkehrten, und noch jetzt in ihr Vaterland zurückkehren. Die Geschichte liefert uns bey jedem Schritt unbezweifelte Beweise dieser Wahrheit. Früher schon bemerkt man den wohlthätigen Einfluß, den die von den Päpsten Julius und Leo beschützten Künste in Rom auf alle italienische Schulen hatten. Die Carracci und ihre Schüler glänzen in Rom, das Zeitalter Ludwigs blüht für Frankreich, Rubens schafft eine neue Schule in Flandern, Velasguez und Morillo in Spanien, Cigoli und Allori in Toscano. Alle

diese großen Meister, den einzigen Lesueur ausgenommen, besuchten Rom, kannten dessen Künstler, studierten dessen Monumente, und waren Rom also einen großen Theil ihrer Vervollkommung schuldig. Hiernach wird es einleuchtend seyn, daß das Wiederaufleben der Künste in Rom, deren Glanz gegenwärtig nun noch durch Cannova, Landi und Cammucini verherrlicht wird, die erste und vorzüglichste Ursache, und die Grundlage zu unsern heutigen Fortschritten war.

Man muß freylich gestehen, daß, wenn nicht günstige Local-Umstände mit diesen äußerlich wirkenden Ursachen zusammen getroffen hätten, die Künste in Toscana weit langsamer, und mit weit geringerem Erfolg fortgeschritten seyn würden. Es war für uns ein sehr günstiger Glücksumstand, daß gerade um diese Zeit sich die Veränderung in der Regierung zutrug, und diese Regierung einem Fürsten zufiel, der eben so scharfsichtig in der Erkenntniß als unermüdet in der Erfüllung seiner Pflichten war. Toscana hörte auf eine Provinz zu seyn, hörte auf in einem Zustand sich zu befinden, der um so trauriger war als es keinen Theil einer großen Nation ausmachte, sondern das Erbtheil eines abwesen-

den Fürsten bildete. Diese Veränderung allein, welche augenblicklich einen neuen Flor voraussehen ließ, mußte nothwendiger Weise eine neue, von den Masregeln der neuen Regierung ganz unabhängige Gährung unter den Gemüthern hervorbringen. Dieser erste Reitz, welcher in seinem Entstehen vernachlässigt, vielleicht ohne Wirkung geblieben seyn würde, wurde aber bald durch die Sorgfalt Leopolds kräftig unterstützt.

Dieser für sich selbst und die Seinigen so haushälterische, für das öffentliche Wohl so freygebige Fürst sparte weder Mühe noch Kosten, um jungen Leuten welche Neigung zum Zeichnen hatten, alle und die besten Mittel zu ihrer Belehrung reichlich zu verschaffen. Er wußte aber recht gut, daß wenn es Pflicht eines guten Fürsten ist die Erziehung der jungen Leute zu beschützen und zu leiten, diese einmahl erzogen und ihrem Ziel näher gebracht, dem öffentlichen Schatz nicht mehr zur Last fallen dürfen, dessen Bestimmung die Erhaltung der großen Anstalten, nicht aber der einzelnen Individuen ist aus welchen sie besteht. Nachdem er also auf diese Weise eine glänzende Akademie gestiftet, sie mit den besten Modellen und mit den besten Meistern

versehen, die Jugend mit Belohnungen zum Wetteifer gereizt, und sie häufig noch mit Privatwohlthaten unterstützt hatte, erwarb er sich ein neues eben so großes Verdienst um die Künste, durch die Vermehrung des National-Reichthums. Er gab der Nation Mittel, die sie früherhin nicht hatte; — Mittel ausgezeichnete Künstler zu belohnen, welche außerdem zum Elende und zur Ausübung niedriger Künste verdammt geblieben wären, und auch diejenigen noch unterstützen, welche sich unter den Haufen der geringeren Künstler auszeichneten. Wäre Leopold weniger gleichgültig für das Schöne und Erhabene gewesen, hätte er sich in dem Maße damit abgeben können, die Gefühle dafür unter den Großen der Nation rege zu machen, wie er sich bemühete ihre Industrie zu erwecken, hätte er sie zum Ruhm so anlocken können wie er zum Gewinn reizte, gewiß würde er selbst noch Zeuge schnellerer und größerer Fortschritte in den Künsten gewesen seyn.

Ferdinand hatte eine Seele die mehr geschaffen war, um die zarten Eindrücke des Schönen zu fühlen, und außer dem allgemeinen Grundsatz der Nationalwohlfahrt welche seinen Vater antrieb, die Künste zu beför-

dern, that er es um seine eigene edle Neigung zu befriedigen. Er erhielt und beschützte daher die von seinem Vater errichteten Anstalten, und wenn die Zeitumstände, denen er mehr sich selbst als die Nation zum Opfer brachte, ihm eine kluge Sparsamkeit anriethen, so verdankt ihm Toskana doch nicht wenig. Er berief den ersten unter den neuern Steinschneidern, sammelte viele vorzügliche Monumente der Bildhauerey und Mahlerey, welche in den herzoglichen Gärten, Pallästen und Dienstwohnungen zerstreut, ungekannt und vernachlässigt standen, mit dem größten Fleiß, und ließ sie zur öffentlichen Belehrung theils in der Gallerie, theils in dem großherzoglichen Pallaste Pitti aufstellen, welcher später seiner schönsten Verzierung leider beraubt worden ist, und für uns ein Gegenstand trauriger Erinnerungen bleiben wird *).

---

*) Alles Gute und Ausgezeichnete ist aus diesem Pallast nach Paris gebracht worden: und daß dieses Schicksal nicht auch die florentinische Gallerie selbst betroffen hat, verdankt die Kunst, Italien und Florenz insbesondere nur der entschlossenen Wachsamkeit

Marie Louise von Spanien zeigte sich während ihrer kurzen Regierung noch freygebiger für die Künste und Künstler, als ihre beyden Vorfahren. Wenn gleich die zu große Begünstigung einzelner Individuen uns fürchten lassen konnte, daß die Mittel fehlen möchten, die Anstalten selbst gehörig zu erhalten, so haben sie ihr doch die Erweiterung der Akade-

---

ihres Directors, dem Cav. Puccini welcher diesen Aufsatz schrieb. Mehrmahlen war schon die Rede davon, seine bestimmte Erklärung aber daß er augenblicklich seinen Dienst verlassen würde, wenn man die Gallerie eines einzigen Stücks berauben würde, rettete sie gegen den Angriff. Man ehrte die Kunstliebe des entschlossenen Mannes, man bedurfte der Kenntnisse des gelehrten Mannes. — Die Gallerie verlor nichts als die berühmte medicäische Venus durch eine Hinterlist während der Revolution, welche hier zu weitläufig zu erzählen seyn würde. Die zum Andenken an diesen Raub ausdrücklich leer gelassene Stelle in der Tribune der Florentinischen Gallerie, ist bekanntlich neuerlich durch eine Venus von Cannovas Meister-Hand wieder besetzt worden.

mie, die Vermehrung schöner Modelle von den vorzüglichsten Monumenten griechischer Meißel, und die schon von Ferdinand beschlossene von ihr aber ausgeführte Ernennung von Benvenuti zum Director der Akademie (dessen weiser Leitung man schon bedeutende Vortheile verdankt) den Ruhm einer ausgezeichneten Wohlthäterinn der Künste bey uns gegeben: einen Ruhm der bey den eben angeführten Thatsachen freylich darauf mit gegründet ist, daß sie das Glück gehabt hat, die volle Ernte fremder Saaten zu genießen. So wie in der verflossenen Zeit Cosmus und Lorenzo von Medecis die Urheber jener ersten blühenden Epoche waren, welcher sie den Nahmen gaben, so muß unter den neuern Fürsten Leopold als der wahre Vater der neuen Wiederauflebung der Künste angesehen werden.

Erster Brief.

Die Loskaufung der christlichen Sclaven in Tunis von Aparisio.

Rom, im August 1810.

Eben war ich Zeuge einer schönen herrlichen Handlung; ich sah die Loskaufung der christlichen Sclaven aus den Händen Tunesischer Barbaren; ich entdeckte Menschen unter diesen, — Engel unter jenen!

Jahre waren verflossen und Kriege waren geführt, und jedes Jahr und jeder Krieg hatte auf dem verrätherischen Meere die Zahl der Unglücklichen vermehrt, die ohne Licht, ohne Luft, ohne Freyheit, beynahe ohne Speise, und fast ohne Bekleidung ein Leben führten, das eigentlich kein Leben mehr zu nennen war. Gebeugt unter dem harten Joche der Sclaverey waren Hunderte und Tausende der unbegrenzten Willkühr afrikanischer Despoten Preis ge-

geben, welche kein Ziel und kein Gut kennt, als Reichthümer und Wollüste. Ohne Rücksicht auf geistigen Zustand, auf körperliche Gebrechen, auf feinere Gefühle, auf Alter und Geschlecht — hielt Jahre lang ein dunkler Kerker an den Küsten der Barberey die beynahe entseelten Menschen beysammen, die das harte Schicksal zu Sclaven heidnischer Tyrannen ausersehen hatte. Lange klagten und harrten sie vergebens, wehmüthig sahen sie manchen aus ihrer Mitte dem Leben entrissen, und beneideten ihn, weil der Tod ein Gewinn war. Gern wären alle dem Bruder, der Mutter, der Geliebten, dem Freunde gefolgt, aber die Religion verbot es, und empfahl Duldung. Die Mittel zur Ausführung waren schwer zu erhalten, und die Liebe zum Leben überwand noch den Willen der Vernichtung.

Kein Schall drang zu ihrem Ohr, als der vom Schlüßel des Kerkermeisters: keine Natur, keine menschliche Gestalt erfreute ihren Blick, als dieser Kerkermeister selbst; keine Nahrung erquickte ihren Gaumen als das trockene Brot und das trübe Wasser, was er ihnen reichte: nur der erdigte Dunst des unterirdischen Gewölbes überzeugte sie noch von dem Sinne des Geruchs, und Gefühl schien

ihnen die Natur doppelt nur zu verleihen, um ganz das Maaß ihrer physischen und moralischen Leiden zu empfinden. — Der Geist erlag, und ward sein Daseyn nur an seiner Ermattung gewahr. So existirten Menschen, und lebten der höchsten Qual einer erzwungenen Geschäftslosigkeit. Muthlos sahen sie jeden Tag seinem Ende sich neigen, und nur der Strahl der Hoffnung blieb ihnen für jede neue Morgenröthe, die sie zu zählen wähnten, denn seit Jahren hatten sie ja keine gesehen. Unthätigkeit, Unreinlichkeit, Krankheit, Hunger, Verzweiflung, kurz — das Elend in allen seinen Gestalten ergriff und peinigte fürchterlich den Greis wie den Jüngling, den Knaben wie das Mädchen, den Mann wie seine Gattinn, den Reichen wie den Armen, den Gesunden wie den Kranken, den Frommen wie den Bösewicht.

Einer unter ihnen entkam aber plötzlich, erreichte die vaterländischen Gefilde — die spanischen Fluren — brachte Bothschaft heim von ihren Leiden, von ihrer Verzweiflung, und schuf Rettung.

Nicht die Regierung fühlte den Beruf, nicht der Adel faßte den Vorsatz, nicht die Reichen den Entschluß — die Bedrängten zu

erlösen. Frommen Trinitariern war es vorbehalten, mit den kleinsten Mitteln das größte zu leisten. Sie scheuten keine Gefahr, keine Entfernung, keine Mühseligkeit, keine Kosten, den schönen Zweck zu erreichen. Ihren Prior an der Spitze durchstreifen sie das Reich. Sie sammeln, und gute Menschen geben. Sie rüsten in dem Hafen von Cartagena ein Fahrzeug aus, verlassen Spanien, und ein günstiger Wind bringt schnell die Retter zum Gestade der unglücklichen Brüder.

Die Wache führt sie zum Dey: Vorstellungen sind vergebens, Bitten sind fruchtlos, das Flehen wird nicht gehört. — Ein Dey hat nie ein Herz, er hat nur einen Schatz. Der Prior spricht von Gold und Lösung: er wird gehört. Das Eisen muß dem Golde weichen, und man wird nach Pfunden Goldes einig, wie viel Köpfe — wie viel Menschen der Barbar der Menschheit wieder geben soll. Es eilt der Prior auf den Markt, kauft Wein, kauft Früchte, Brot und Kleidung. Mit inniger Freude wird der Kauf von den Genoßen in Körben gesammelt, und gehäuft. Beflügelte Schritte bringen die fromme Schaar zu den Pforten des Kerkers.

Welches Getöse! welcher Anblick! welches Gefühl! Schöner war wohl nie eine Regung in einer menschlichen Brust, als die in dem belohnten Herzen des Priors. — Gespannter war wohl nie eine Erwartung, als die bangende Sehnsucht der Gefangenen nach Erlösung. Zum ersten Mahl öffnen sich größere Pforten des Kerkers, und werfen Licht in die Schatten des gewölbten Gemäuers, zum ersten Mahl treten Menschen, und keine Barbaren über die unglückliche Schwelle; zum ersten Mahl ist Labung der Gedanke, den Brüder ihnen erwecken; zum ersten Mahl ist Hoffnung, Wirklichkeit.

Diesen Moment wählte der Künstler als den fruchtbarsten, und der Menschenfreund als den edelsten. Diesen Moment faßt das Bild mit schöner Treue auf. Alles ist vorbereitet, alles voraus durchdacht, alles folgenreich und handlungsvoll.

Mit roher Gleichgültigkeit sieht die Wache in reicher arabischer Kleidung den frommen Zug eintreten, und blickt neidisch auf die vielen Goldstücke, welche der Schatzmeister des Dey von dem zahlenden Bruder erhält. Auf der obersten Stuffe am Eingang des Kerkers wird dieser Tausch von Metall und

Menschen vollzogen; deutlich liest man es in den Gesichtszügen des hartherzigen Urad, auch nicht einen einzigen wird er über die Lösung geben, und unverwandten Blickes sieht er gierig der richtigeu Zahlung mit funkelnden Augen entgegen. Ein Irrthum scheint ihm ein Verbrechen. Mit stiller Ergebung und frohem Bewußtseyn tragen junge Tinitarier Brote und Flaschen Wein an ihm vorüber die Stuffen herunter. Sie werden in ihren Fortschritten durch ihren Anführer gehemmt.

Welche fürchterliche Entdeckung! welches Uebermaaß nicht erwarteten Unglücks!

Der Prior, ein Mann im reifsten Alter, edel und einfach, mit himmlischer Sanftmuth und gefühlvoller Ahndung, tritt eben in die Mitte des Kerkers, und ein flüchtiger Blick auf die unglückliche Schaar verwandelt seine Züge von der frohsten Erwartung zum stillen Ernst. Das Lösegeld reicht nicht hin, die ganze Menge zu befreyen. Seine Haltung spricht die Würde aus, die er in dem Innern seiner Seele fühlt. Er blickt segnend auf die leidenden Christen — seine Brüder, und übersieht die unglaubliche Zahl der Unglücklichen nah und fern, oder vielmehr — er übersieht sie nicht einmahl. Ein noch verschlossenes Gitter

im Hintergrunde, geformt wie des Petrus Gefängniß im Vatikan von Raphaels unsterblicher Hand, verräth unter ähnlicher schwacher Beleuchtuug einer Fackel noch zahllose Köpfe, zahllose Empfindungen des schmerzlichsten Ausdrucks, zahllose Gegenstände seines erregten Mitleids. Dicht hinter dem Prior küßt ein Unglücklicher dankbar einem Geistlichen die Hand, während ein anderer jüngerer Bruder andächtig und mit niedergeschlagenen Augen die schmerzlichen Worte des Priors zu vernehmen scheint; ein dritter trägt Kleidung und Gewänder.

Die unglückliche Menge drängt und stürzt sich seinen Erlösern zu. Jeder will frey, jeder errettet seyn. Aber die Menge, der Prior, wir die wir den Vorgang mit anschauen, alle, alle werden aufgehalten gerührt, gefesselt — durch den würdigsten aller Gefangenen, durch den einzigen der den Kerker nicht verlassen will.

Ein junger Mann von etwa fünf und zwanzig Jahren, schön und nackend wie der pythische Apoll, in lebhaft schreitender Gebehrde wie der borghesische Fechter, hat kaum die Rede des Priors vernommen, und schon bittet er mit dem Anstande, den nur der edelste Gedanke einflößen kann, um fernere Sclave-

rey. Er ist Sohn, Gatte, Vater; er sieht die übermäßige Zahl der Unglücklichen, die ihre Freyheit, ihre Gesundheit, ihr Leben wieder fodern; er sieht die Unmöglichkeit einer allumfassenden Wohlthat. Aber die Seinigen wünscht er gerettet. Seinen blinden Vater, seine kränkliche Mutter, sein zärtliches Weib, seine schuldlosen Kinder — sie will er retten, sie will er befreyen, für sie bittet, für sie betet er. Er — will bleiben, will in jugendlicher Kraft sein hartes Schicksal ferner ertragen, will ein zweytes Mahl seinen Kindern das Daseyn geben, seinen Aeltern zurückgeben, was er von ihnen erhielt.

Diesen Augenblick faßt Aparisio auf. Der Zauber dieser Handlung ergreift sein Gemüth. Ergriffen fühlen wir ihm nach.

Der Prior merkt staunend auf die Rede, und empfindet die Gründe, auf welche der junge Mann deutet. Voll des Gefühls ihrer nahen Erlösung drängen sich Vater und Mutter, und Gattin und Kinder an den Helden. Der Vater leidet mit dem Ausdruck eines ruhigen Philosophen, und Seneca würde in ihm einen Bruder erkennen. Nur mit Mühe noch sich aufrecht haltend, und mit der rechten Hand auf einen Stab gestützt, führt ihn der Sohn

an der linken dem Prior zu. Ein schönes, etwa neunjähriges Mädchen, und ein hinreissender blonder Knabe, vielleicht ein Jahr jünger als seine Schwester, schmiegen sich in schmeichelnder Geberde an ihren Erretter. Sie ahnden nicht, um welchen Preis sie ihre Freyheit erhalten sollen, ahnden nicht das Opfer das ihnen der liebende Vater bringen will. Das Mädchen ist sehr bewegt, und in lebhafter Geberde scheint die Sprache das feurige Auge zu beleben, das unter den braunen üppigen Locken hervorstrahlt. Der Bruder schweigt, man sieht es sehr deutlich, aber es liegt etwas so reitzendes und etwas so liebliches in dem stummen bittenden Blick dieses herrlichen Knaben, daß man ihn umfaßen und küssen möchte, bloß um seines trefflichen Ausdrucks willen. Seine Schönheit ist der Abdruck seiner Seele. Er ist ganz nackend und von den gelungensten Verhältnissen: auch die Schwester hüllt nur hie und da ein glücklich geworfenes Gewand, welches ihre jungfräulichen Reitze erhöht. Ihre Mutter — die treue Gattinn des Helden, fromm und schön wie eine Maria, — hält ein zweyjähriges Kind dem Segen bringenden Priester entgegen. Ihre Stellung ist voll Würde, und Anmuth und Gra-

zie fesseln schnell den Beobachter an das doppelt liebende Weib. Die Großmutter und eine alte Freundinn, die aber nicht zur Familie zu gehören scheint, bilden hinter dieser jüngern Gruppe ein drittes Menschenalter, welches den Spätergebornen zum schönen Relief dient. Ein alter blinder Mann, — der mit einer unübertrefflichen Wahrheit die Entbehrung des freundlichsten Sinnes darstellt — eine Binde um den Kopf, einen Stab in der Hand, greift ohne zu wissen wohin, so ganz blindlings zwischen diesen älteren Personen durch, daß man ihm schnell zu Hülfe kommen, und ihn dahin führen möchte, wo der Schall seine Schritte hinzuleiten scheint. Der körperliche und der Seelenzustand dieses unglücklichen Greises, dessen Inneres man so ganz mitfühlt, verleiht der Hauptgruppe des Gemäldes ein erhöhtes Interesse: er macht mit derselben ein Ganzes. Seine Gesichtszüge haben nichts abschreckendes, sie stellen das schöne Alter dar. Ein zartes Mitteiden mit seiner Schwäche, ein wehmüthiges Wohlgefallen an seiner stillen Ergebung, sind die Empfindungen die der Künstler in uns zu wecken verstand, um uns an diesen minder ästetischen Gegenstand seines Pinsels lebhaft zu fesseln.

Der ebenbeschriebenen Gruppe folgen rechts, — nach einem kleinen Zwischenraum — 13 bis 14 Figuren verschiedenen Alters und Geschlechts. Sie sind sehr mannigfaltig geordnet, jedoch in sehr abwechselnden Stellungen; alle ringen die Hände und flehen um Rettung, alle in mehr oder minder lebhaft schreitender Bewegung, drücken die Hoffnung ihrer Erlösung aus. Jung und alt, alles strömt herbey, und nur der beengte Raum beschränkt die Zahl der Unglücklichen, die man sonst erblicken würde. Den Hintergrund bildet das Gemäuer des Kerkers und das schon oben erwähnte Gitter, welches noch so manchen auf dem Meere geraubten Christen verbirgt.

Rechts im Vordergrunde dienen der leidenden Menge zwey edle Araber zum Contrast, welche schon durch ihre reiche Kleidung und durch ihren edlen Anstand, noch mehr aber durch den Character ihrer Gesichtszüge das edle Blut verrathen, das in ihren Adern wallt. Mit Theilnahme sehen sie die unglückliche Menge, und unterhalten sich über die freudig traurige Scene, welcher sie beywohnen. Neugierde, oder der Wunsch das schöne

Schauspiel mit zu genießen, scheint sie herbeygeführt zu haben. Doch nein! sie gehören zum Ganzen, sie sind die Anführer der Wache. Die hartherzige Gleichgültigkeit für das Schicksal leidender Brüder haben sie ihren rohen Untergebenen überlassen, welche den Eingang besetzt halten. Sie selbst möchten lieber den Fremdlingen in ihrem schönen Geschäfte beystehen. Wir verweilten gern länger bey ihnen.

Aber ein Anblick der fürchterlichsten Verzweiflung weckt plötzlich unsern eben gemilderten Sinn. Rettung ist zwar das schöne Losungswort der frommen Schaar. Aber hier kommt sie zu spät. Im Schatten des dunkeln Gemäuers links im Vordergrund sieht ein jammernder Vater seinen Sohn, sein einziges Kind vor seinen Augen, auf seinen Knieen — sterben. Mit dem hohen Character eines Laocoon, der seiner Leiden, und seiner körperlichen Schmerzen vergißt, und nur für das hinscheidende Kleinod seines Lebens fühlt, mit der krampfhaften Geberde einer verzweifelnden Seele die alles zu verlieren glaubt, umschlingt dieser Vater in zärtlicher Wehmuth das neun bis zehnjährige Wesen. Wie gern möchte er es wieder in das Leben rufen, jetzt

wo Labsal und Rettung sich nahen, möchte selbst dem Leben entsagen, da es ihm nur zur Qual zu werden droht. Aber es ist umsonst. Auch der Vater, der vorwurfsvoll zum Himmel blickt, hofft nicht mehr — überzeugt sich, daß es zu spät ist, und hat nur noch die Kraft zu leiden, weil er nicht die Kraft besitzt sich von seinen Leiden zu trennen. Er scheint dem Wahnsinne nahe. Der wohlgestaltete Sohn lebt noch die letzten Augenblicke des Lebens, aber sterbend, unwiederbringlich sterbend — und nicht mehr ist er zu retten. — Er wäre schon todt, wenn sich der Moment des Todes bestimmen ließe, wenn nicht die Natur das Seyn und Nichtseyn elektrisch an einen magnetischen Funken geknüpft hätte, der von einem Augenblicke zum andern kommend und gehend den Menschen zweifelhaft läßt, wann die Seele in den Körper tritt, und wann sie ihn verläßt. Schlechte Luft, ungesunde Nahrung, Mangel an Bewegung haben den jugendlichen Körper schon abgezehrt: nur schnelles Scheiden ist zu wünschen, damit seine Leiden enden. Der Todeskrampf übt schon seine Rechte, und wirkt theilweise hier eine Lähmung der Glieder, dort eine Sto-

ckung des Bluts: 'Das Bewußtseyn ist verloren — die Seele scheint eben zu entfliehen.

Der Fremde der dieses unglückliche Paar erblickt, leidet mit dem Vater wie mit dem Sohne; keinem steht mehr zu helfen, und sie stellen den härtesten Fall des menschlichen Elends, die gräßlichste Folge barbarischer Handlungen dar, — die Unmöglichkeit einen angerichteten Schaden wieder gut zu machen.

Geht man über das fürchterliche dieses Gedankens und dieses Anblicks hinaus, so hängt sich der Verstand mit leidenschaftlichem Interesse an die beynahe unglaubliche Wahrheit in der Darstellung. Der große Cammuccini war selbst über diese Wahrheit und über die Natur des sterbenden Sohns hingerissen. Vielleicht gelang die Darstellung eines Gekreuzigten nicht besser jenem grausamen Mahler, von dem die Lebensgeschichte uns erzählt, daß er einen Menschen, ans Kreuz geheftet, insgeheim verschmachten ließ, um ganz den Character seines blutigen Heilands aufzufassen. Hier ist es der gefühlvolle Mensch, der bildete, mahlte, und selbst ergriffen jedes fühlende Herz wieder ergreift.

Das ganze Gemälde ist etwa 14—16 Fuß lang und 10—12 Fuß hoch: es enthält sieben und dreyßig Figuren und Köpfe, diejenigen ungerechnet die das Gitter verschließt. Die heilige Familie — heilig nicht in dem gewöhnlichen Sinne des Wortes, aber eine Familie so gut und schön, daß sie Engel scheinen — zieht gleich die Hauptaufmerksamkeit an sich, und erfüllt das Herz mit einem glücklichen, theilnehmenden Gefühle. Sie scheint ein vorzügliches Recht auf die Wohlthaten der Trinitarier zu haben.

Diese Trinitarier sind zwar Spanier, und Aparisio hat natürlich seinen Landsleuten ein edles Nationalstück liefern wollen. Eigentlich ist es aber ein genialisches Product, das auf alle Nationen paßt, die dergleichen Wohlthaten ausübten. Hier indessen liegt in der Haupthandlung — in der edlen Aufopferung des jungen Mannes als Sohn und als Vater — eine wahre historische Thatsache zum Grunde, welche sich im Mittelalter zutrug, und aus der spanischen Geschichte entlehnt ist. Aparisio verdient also einen doppelten Dank, aus der für ihn vaterländischen Geschichte, und zwar einen so schönen Zug gewählt zu haben, daß es schwer seyn würde, ein würdiges Seiten-

stück dazu aufzufinden. Aparisio verdient hohe Achtung als Mensch, und als Mahler giebt er die Hoffnung eines sehr vollendeten Künstlers.

Betrachtet man dieses Gemälde eine Zeit lang mit Aufmerksamkeit, so weiß man nicht was man am meisten an demselben bewundern soll. Eine Nation, die ihre Landsleute aus Liebe und die übrigen aus Menschlichkeit befreyt; der schöne Zug eines heldenmüthigen Jünglings, der zugleich das herrliche Beyspiel kindlicher und elterlicher Liebe so unübertrefflich darstellt; der kraftvolle Ausdruck menschlicher Leidenschaften und Empfindungen; der verschiedene und bedeutende Gehalt aller Köpfe; die Mannigfaltigkeit der dargestellten Menschenalter und Charactere; die Freyheit und Correctheit der Zeichnung; die Natur und Wahrheit des Colorits; die Grazie und der Geschmack in den Gruppirungen; die Lebendigkeit der handelnden Personen; die Richtigkeit ihrer Bewegungen; die Schönheit der Incarnation; der einfache und glückliche Wurf der Gewänder; die Vertheilung des Lichts und Schattens, die Harmonie und Haltung des Ganzen; — alles dieses sind eben so viele verschiedene Gegenstände verdienter Bewunde-

rung, von denen man nicht weiß, welchem man den Vorzug geben soll. Die Composition entspricht dem Herzen, die Ausführung (obgleich noch unvollendet, als wir das Bild sehen) dem Verstande; die Kunst verräth sich durch den Pinsel, der Künstler durch den Gegenstand den er wählte; die Kunst verlieh die Form und der Künstler gab die Seele. Eine bildliche Darstellung zur Schöpferinn der schönsten und edelsten Gefühle des Menschen machen — das heißt Künstler seyn, — und dieß that Aparisio als Schöpfer dieses historischen Gemäldes.

Doch genug von dem Bilde selbst. Nun ein Wort von dem Künstler; denn wer würde sich wohl nicht für den interessiren, der ein so hinreissendes Kunstwerk schuf! — Nicht immer aber wird gerechte Neugier so unerwartet und doch so befriedigend gestillt. Bildung und Schicksal sind an unserem jungen Künstler gleich merkwürdig. Aparisio ist ein geborner Spanier, Sohn eines Landmanns, Zögling der Academie zu Rom, und was er ist, fast ganz durch sich selbst. Er kann kaum dreyßig Jahr alt seyn, und lebt sehr still und eingezogen mit seiner jungen Frau und seinem Bruder, einem Bildhauer. Jetzt und schon seit

einem Jahre, lebt er fast nur seinem Bilde. Ohne Unterstützung aus seinem Vaterlande, ohne Verdienst in dem mit Künstlern angefüllten Rom entwarf er sein Bild, und führt es aus ohne Modelle und ohne Staffierungen. Sein Kopf, seine Einbildungskraft, sein feiner Sinn, sein tiefes Gefühl, seine blühende Phantasie — mit einem Wort, sein Genie gepaart mit jugendlicher Kraft, ersetzte ihm die gewöhnlichen Hülfsmittel: sie gaben dem Bilde Wahrheit, Leben und Schönheit. Der Fleiß hatte früher seine Hand geübt, Rom und Paris hatten seine Augen an das Schöne gewöhnt, und sein innerer Sinn hatte ihn längst für das Große und Edle gestempelt. So entstand in ihm der Gedanke die Loskaufung der Sclaven durch fromme Trinitarier zu mahlen. Ein römischer Mecän, ein wohlwollender Beschützer der Künstler, lieferte ihm die nöthigen Materialien, und versprach ihm die gelungene Arbeit einst abzukaufen; sein Nahme blieb uns aber ein Geheimniß, Aparisio durfte ihn nicht nennen.

Nur der Entwurf zum Gemälde war gemacht, und mehrere Monathe des anhaltensten Fleißes waren verwendet, als ein Sturm dem Bilde drohte und dem Künstler. Franzö-

sische Heere dringen nach Spanien, die Bourbons hören auf zu regieren, und Joseph Buonaparte wird König in Madrid. Alles beugt die Knie, und alle Spanier sollen den Eid der Treue dem neuen Könige schwören. Selbst die jungen Academiker in Rom werden nicht vergessen, und mit den übrigen Spaniern werden sie eingesperrt, da sie zu schwören sich weigern. Auch Aparisio will nicht schwören; aber man will ihn begünstigen, man will ihn in der Vollendung seines Kunstwerkes nicht stöhren, man läßt ihm um seines Talents willen seine Freyheit. Er verschmäht aber den Vorzug, stellt sich selbst dem Commandanten als Gefangener, und will mit seinen Landsleuten das gleiche Schicksal theilen. Der Commandant hat keinen Befehl. Aparisio verlangt dringend eine gleiche Behandlung, kann sie aber nicht erreichen. Pinsel und Farben, und Lust und Kunst sind für ihn verschwunden. Er benutzt seine Freyheit, um an der Loslassung seiner Landsleute zu arbeiten, er bittet, er flehet, er stellt sich zum Bürgen, er verliert keinen Augenblick, keine Gelegenheit, keine Veranlassung, und der Erfolg krönt endlich seine Bemühung. Frey werden seine Landsleute, und kein erzwungener Schwur

wird von ihren Lippen erpreßt. Ihr Character bürgt dem Staate für ihr Benehmen, und da sie nur denken, verzeiht man ihnen den Wunsch zu handeln.

Jetzt ging Aparisio mit neuer Kraft an seine Arbeit. Mußte er auch nicht neu begeistert werden? War ihm das Bild nicht eine neue Wirklichkeit? Die Befreyung der Trinitarier aus den Händen afrikanischer Barbaren, stand sie nicht im schönen Einklang zu der vermiedenen Unterjochung? Sein Bild, stand es nicht in naher Beziehung zu dem Gedanken seiner Seele, seine Landsleute aus den Gefängnissen der Engelsburg erlöst zu haben?

Der französische Gouverneur in Rom, General Miollis, die Mahler Cammucini und Landi, der Bildhauer Cannova, und die ausgezeichnetesten Künstler und Kunstliebhaber Roms besuchen bald seine Werkstätte. Man wünscht sein Kunstwerk vollendet zu sehen, aber ein volles Jahr wenigstens hat Aparisio noch daran zu arbeiten, wie er selbst gesteht. Man beeifert sich ihm Unterstützung anzubiethen, aber er schlägt sie aus. Vom Gefühl für wahres Talent beseelt, hält kein Nationalhaß, kein Künstlerneid, den Gouverneur und die Künstler ab ihm Vorschüsse an-

zubiethen. Miollis versichert ihn überdieß daß er für den Verkauf sorgen wollte, Cammucini begleitet mit Künstlerrath sein Anerbiethen an Geld, Cannova will ihn erhalten, bis er das Bild vollendet hat; nur vollenden soll er es — das ist die allgemeine Stimme, vollenden wie er es angefangen, mit der Ruhe, mit dem Geiste, mit der Vollkommenheit der es würdig ist.

Wir waren eine kleine Gesellschaft von Kunstfreunden, die den jungen Künstler besuchten, und der lebhafte Eindruck den dieses Gemälde auf uns machte, blieb uns um so merkwürdiger und räthselhafter, als wir eben von einem hohen Genuß kamen, und schon beynahe ermüdet den edlen Spanier aufsuchten. Er wohnt in der Gegend des Palazzo farnese, und in diesem schönen Gebäude des unsterblichen Michel Angelo hatten wir so eben in der wiederholten Anschauung der bekannten Meisterstücke der Carracci's und des Domenichino eine gute Stunde zugebracht. Selbst nach diesen Meisterstücken, nach dem Genuß des schönsten Deckengemäldes, das bis jetzt vielleicht gemahlt worden ist, blieb das Gemälde von Aparisio schön und anzie-

hend. — Durften wir dieß nicht als eine Probe seines Werths mit Recht ansehen?

Einige Fehler des Gemäldes sind uns nicht entgangen, da es aber nicht vollendet ist, so scheint es um so voreiliger sie zu berühren, als sie von den Vorzügen desselben so sehr überwogen werden. Vielleicht hat unser Besuch dem Bilde einen kleinen Nutzen gestiftet, oder wenigstens das Interesse erhöht, welches dasselbe mit der Zeit einflößen wird. Ich konnte nämlich den Wunsch nicht unterdrücken, das Bildniß des Künstlers unter einer von den vielen Figuren zu erblicken, welche Rettung bringen, und ich theilte den Wunsch also dem Künstler mit. Er schien aus Bescheidenheit die Ausführung desselben nicht für schicklich zu halten, versprach es uns aber doch für den Fall, daß nach mehrerer Vollendung des Bildes man mit demselben noch gleich zufrieden seyn sollte. Bey dieser Gelegenheit erfuhren wir auch, daß der schöne Marienkopf, des jungen Weibes, von der Frau des Künstlers entlehnt ist, der es sprechend ähnlich seyn soll.

So waren beynahe zwey Stunden mit dem Anblick dieses Bildes, mit seiner Geschichte, und mit der des Künstlers verflossen: ent-

flohen, möchte ich beynahe sagen, denn wir hatten die Zeit gar nicht bemerkt — und doch zwey Stunden genußreich verlebt. Der Künstler wurde immer liebenswürdiger, jemehr er unser lebhaftes Interesse an seinem Bilde und an ihm selbst wahr nahm. Aeußerst einfach in seinem ganzen Benehmen wie in seiner Erzählung, gab er uns alle Aufschlüsse die wir wünschten, löste die Zweifel die wir hatten, und rührte uns mehrmahls, insbesondere bey der Schilderung des unglücklichen Vaters mit seinem sterbenden Sohne, bis zu Thränen. Er hörte mit vieler Ruhe bescheidene Zweifel, die jedes natürlich gesunde Auge bey einem Kunstwerk hegen und auch wohl äußern darf; er theilte uns sogar mit großer Offenheit mehrere Bemerkungen mit, die Cammucini und Landi gegen ihn geäussert hatten. Welcher Beweis, wie wahrhaft Aparisio weiter strebt, und nur Vollkommenheit vor Augen hat! So hatte Cammucini ihm gerathen: den Hintergrund nicht zu sehr zu vollenden, sondern sich zunächst mehr mit den nähern Gegenständen zu beschäftigen. Auch meinte er: daß er keine Veränderung mehr in der Gruppirung vornehmen möchte; ein gewiß sehr wohl überlegter Rath! Wie leicht wird ein Bild wieder weniger gut

als es schon war; das Aufhören ist bey dem Mahler wie bey vielem andern oft das schwerste.

Und mit dieser Bemerkung lieber Eduard will ich auch schließen. Sie paßt in diesem Augenblick vortrefflich auf mich, und auf meine Schilderung. Unser Besuch bey dem jungen Künstler würde dir langweilig scheinen, wenn ich noch ein Wort mehr darüber verlieren wollte.

Zweyter Brief.

Die Präsentation im Tempel von Cammucini.

Piacenza im August 1810.

Du wirst gewiß auch in der Ferne schon von dem schönen großen Bilde gehört haben, welches Cammucini in Rom ausstellte, und für eine der vielen Kirchen von Piacenza machte, wo es jetzt eine Seitencapelle ziert.

Die Vorzüglichkeit dieses Bildes macht es mir zur Pflicht, Dir eine ausführlichere Beschreibung davon mitzutheilen, und mein Urtheil darüber wird Dir gediegener vorkommen, wenn ich Dir zum voraus sage, daß ich darin fast ganz dem Cav. Rossi gefolgt bin, der als ein Kunst-Eingeweihter mit vieler Gründlichkeit über dieses Bild an einen seiner Freunde geschrieben hat.

Der Mahler Landi hatte den Auftrag gehabt, ein großes Bild für die Hauptkirche von Piacenza zu mahlen, und zum Gegenstand den Heiland gewählt, der, belastet mit dem Kreuz zum Calvarienberg geführt wird. Schauder, Unruhe und Traurigkeit mußten die Züge eines solchen Bildes seyn, um jene Empfindung zu erwecken.

Als ein Gegenstück zu demselben hat Cammucini, der einen ähnlichen Auftrag erhielt, einen Gegenstand gewählt, bey welchem Ruhe, Freude, und zarte Frömmigkeit hervorstechend seyn sollten. Die heilige Jungfrau bringt den göttlichen Sohn dem Simeon in den Tempel, die Vorschriften des Gesetzes zu erfüllen.

Durch eine Colonnade, welche noch vor dem großen Schiff des Tempels als zweyter Grund folgt, und in den Zwischenräumen der großen spiralsförmigen Säulen von Bronze, welche Salomo's Pracht gegeben, sieht man perspektivisch das Hauptschiff des Tempels, welches mit einer Tribune endigt; es wird von dem mystischen Vorhang zum Theil durchschnitten, der in passender Höhe hängt, und die Lade des Herrn bedeckt. Vor dem Vorhang brennt ein Kandelaber, und heilige Gefäße

stehen zu beyden Seiten. Der Hohepriester kniet vor dem Altar des Allerhöchsten, und richtet sein Gebeth zum Himmel, von andächtigen Menschen umgeben, welche in sein Gebet einstimmen, während zwey Leviten das Lob des Gottes von Israel mit Davidischen Psalmen feyern. Hinter dem Vorhang kommen die Köpfe zweyer Engel zum Vorschein, welche mit ihren Flügeln die Lade des Testaments beschatten. Alles dieses stellt der bloße Hintergrund des Bildes — aber doch sehr deutlich dar, weil von der linken Seite durch einen Bogen, welcher die Säulenlinie unterbricht, ein sehr lebhaftes Licht fällt, welches den Altar und die Gruppe der Figuren die ihn umgeben, erleuchtet.

Im Vorgrunde des Bildes, wo die Hauptbandlung vor sich geht, welche der Mahler darstellen will, erblickt man Maria, welche schon die erste der beyden Staffeln betreten hat, auf welche der Säulengang ruht: sie will sich in den Tempel begeben, dem Schöpfer ihren Erstgebornen anzubiethen, und ihn hiernächst nach den Regeln der Schrift wieder einzulösen: Joseph folgt ihr, ein Taubennest mit jungen Tauben in der Hand, — ein Opfer welches arme Leute bey solchen Gelegenheiten darzu-

bringen pflegten. Von göttlichem Antriebe bewegt, kommt Simeon hinzu. Er hat eben den göttlichen Sohn mit dem weißen Tuch, in welches er gewickelt ist, von dem mütterlichen Arm genommen. Mit der Rechten hält er das Kind, und mit der Linken dankt er dem Höchsten, welcher ihm verstattet mit seinen Augen noch vor seinem Ende den Retter aller Völker zu erblicken. Die Mutter, aufmerksam auf die Rede des ehrwürdigen Greisen, erkennt in ihr die göttliche Eingebung, und begleitet fromm sein Gebet, mit gesenkter Stirne und mit gefaltenen Händen.

Joseph schon an Wunder gewöhnt, blickt ihn ohne Verwunderung an, ist aber tief durchdrungen von den inbrünstigen Worten, welche er hört. Der kleine Knabe voll himmlischer Grazie, kehrt sich gegen die Mutter mit einem sanften Lächeln, und scheint ihr gleichsam Trost einzusprechen bey der bitter schmerzhaften Prophezeyung, welche Simeon eben im Begriff steht über ihn auszusprechen.

Nicht weit entfernt von Simeon erscheint Anna, die heilige Frau, welche Gott bestimmt hatte seinen göttlichen Sohn in diesem Augenblick zu verherrlichen. Sie nähert sich fromm mit offenen Armen, und mit dem Seelen-

Ausdruck einer überirdischen Inbrunst giebt sie zu erkennen, daß sie in dem Knaben den Messias erkannt hat. Zwey Jünglinge, Gehülfen bey den heiligen Gebräuchen in weißen Gewändern gekleidet, bringen ein Gefäß mit Weihwasser und ein Kästchen mit Räucherwerk herbey; sie bleiben in einiger Entfernung von Simeon stehen. Der eine sieht ihn verwundert an, während der andere auf dessen Schultern gelehnt mit dem Kopfe sich vorzubeugen sucht, en Knaben deutlicher zu erkennen.

Im Mittelgrund erblickt man noch eine männliche Figur, welche den Rücken kehrt, und die den dicht bey ihr stehenden Pharisäer, von welchem man nur den Kopf sieht, um die Deutung der Worte zu fragen scheint, welche Simeon über den armen Knaben ausspricht. Zwey andere Köpfe von Leviten mit lesen beschäftigt, wird man etwas weiter zurück im Hintergrunde gewahr, zwischen den Säulen von Bronze und dem Ausgang, welcher zu dem Gebäude gehört, das den Tempel umgiebt.

Während die heilige Jungfrau zur rechten Hand in den Tempel tritt, hat der Künstler links eine andere jüdische Frau vorgestellt,

die auch eben kommt ihren Sohn anzubieten. Zwey Mägde begleiten sie, die eine mit einem Lamme auf dem Arm, das gewöhnliche Opfer der Reichern. Die Hebräerinn sieht, indem sie auf die Stuffen steigt, daß der Sohn der Maria von dem ehrwürdigen Alten in die Arme geschlossen wird, kehrt sich aber gleichgültig weg und verfolgt ihren Weg, während ihre beyden Mägde mit Wohlgefallen die Schönheit des Knaben bewundern.

Die Einfachheit der Erfindung und Darstellung paßt vortrefflich zur Einfachheit der Geschichte selbst. Ohne daß irgend eine überflüßige Episode angebracht wäre, welche die Aufmerksamkeit des Beschauenden von der Haupthandlung abzöge, haben vielmehr alle Figuren unmittelbare Beziehung auf dieselbe. Ich hörte eines Tages einen recht gescheuten vielleicht aber zu strengen Critiker behaupten, daß man in der Erfindung alle Episoden verwerfen müsse, bey denen die Aufmerksamkeit der Figuren welche sie ausmachen, nicht auf die Hauptpersonen der Geschichte selbst zurückgeführt wird. Diese Regel, welche für einige Gegenstände allgemein genommen, vielleicht zu streng scheinen mag, kann doch als vollkommen richtig bey allen Darstellungen ange-

sehen werden, welche die Religion betreffen: Hier muß derjenige welcher gut erfinden will, seine Composition so einrichten, daß jede Figur welche auf dem Bilde angebracht ist, für sich selbst schon lehren muß, auf welchen Gegenstand der geheiligte Blick fallen und haften müße. Es erklärt sich daher, warum das Verfahren den Hauptgegenstand nur durch wenige Figuren vorzustellen immer der Schönheit Vortheil bringt, während die vermehrte Zahl dem Argument der Handlung keinen höhern Werth gibt und wohl gar in kalte Wiederholungen verfallen würde.

Cammucini hat sich hierin gehörig vorgesehen, und eine zu große Menge von Figuren hat ihn nicht in Verlegenheit gesetzt. Das ganze Interesse beruht hier auf dem Jesus-Kinde und den vier andern vorzüglichen Personen welche seine Göttlichkeit kannten: alle übrigen die nicht um das große Geheimniß wußten, konnten nur Verwunderung oder Neugierde zeigen.

Mit Wahrheit und Adel zugleich den Carakter der vorzüglichsten Hauptfiguren darzustellen, und zwar so, daß Stellung, Bewegung und Gesichtsbildung dieser Absicht entspräche, — dieses war der erste und Haupt-Gedanke

des Künstlers. Die Jungfrau mit ihren niedergeschlagenen Augen, mit der unverwandten Aufmerksamkeit auf die Worte Simeons, mit den gefalteten Händen welche ihr Gebeth begleiten, — bezeichnet die Demuth, die Bescheidenheit und die Gottesfurcht welche dieser Auserwählten unter den Frauen ganz eigen seyn mußten um die Mutter Gottes zu seyn.

Auf der entgegengesetzten Seite bezeichnen die feurigen Blicke und die freye und majestätische Stellung des Greises, ganz deutlich daß er ein Auserwählter Gottes sey, der im Besitz des Sohnes den er in den Armen hält, den tiefen Ausdruck seiner frommen Dankbarkeit zum Vater zurück sendet. Auch Anna drückt ihre innige Zufriedenheit aus, auch sie ist von frommen Eifer ergriffen, oder steht wenigstens — wenn ich mich so ausdrücken darf — im Begriffe von dem Feuer ergriffen zu werden, welches Simeon schon zur höchsten Begeisterung erhebt. Ihre Anbetung ist auf den kleinen Knaben gerichtet, gegen welchen sie verwundert die Arme öffnet. Joseph läßt aus der schönen Ruhe seiner Gesichtszüge jenen Carakter des redlichen Mannes blicken, welcher unerschütterlich bey allen ruhmwürdigen oder traurigen Ereignissen des Schicksals,

den Willen des Allerhöchsten verehrt, und die dem heiligen Greise inspirirten Worte versteht. Dem kleinen Jesuskinde sieht man selbst bey seinen zarten Formen seine Göttlichkeit an, und die Grazie mit welcher es die Mutter anblickt ist nicht die eines gewöhnlichen Knaben; es liegt etwas Himmlisches in seinem sanften Lächeln.

Nachdem der Mahler nun auf diese Weise das Interesse der Haupthandlung erweckt hat, bemüht er sich bey den übrigen Nebenpersonen, die verschiedene Wirkung darzustellen, die eine solche Erscheinung auf diejenigen hervorbringt welche sie mit ansahen. Er deutet daher nur eine leichte oberflächliche Neugierde bey der reichen Frau an, welche in den Tempel kam ihren Sohn vorzustellen und sich also wenig um eine Person bekümmern mochte, welche sie so weit unter sich glaubte. Die zwey Mägde dagegen verwundern sich über die Schönheit des Knaben. Der eine von den beyden Leviten scheint mit einiger Aufmerksamkeit auf die geheimnißvollen Worte Simeons zu hören, der andere, jünger an Jahren, ist blos neugierig das Kind zu sehen. Nicht so die beyden Hebräer, welche der Handlung näher sind: sie hören die Worte des Greises, kennen vielleicht

seine Heiligkeit, und sind im Gespräch über das vertieft was er ausspricht.

Das Auge geht immer mit dem höchsten Vergnügen zur Beobachtung der einzelnen Theile und der Ausführung eines Gemäldes über, wann die Seele durch eine wohlberechnete und schön gedachte Erfindung gleichsam schon zufrieden gestellt ist, und dann findet daß ein angemessener Ausdruck die Erfindung selbst begleitet, zu wiederhohlten mahlen hat man dieses Gefühl beym Anblick des Gemäldes von Cammucini.

Eine Sache die nach der Darstellung der Haupthandlung selbst am meisten Bewunderung verdient, ist die schöne Idee des Hintergrundes des Gemäldes, und die Architektur von erhabnem Styl womit der Mahler den Tempel von Jerusalem geziert hat. Die Perspektive ist von der genauesten Richtigkeit, das Licht von der herrlichsten Wirkung, und das Colorit von trefflicher Haltung. Diese Architektur gibt überhaupt dem ganzen Vorgang ein hohes Relief. Es ist eben keine leichte Sache eine prachtvolle Architektur nach den strengen Regeln der Perspektive auf ein Gemälde zu bringen. Als durch Paolo Uccello die strengen Gesetze der Perspektive in die wie-

der auflebende Mahlerey gebracht wurden, geschah es häufig, daß sich wechselseitig die Perspektive und Figuren Mahlerey schadeten, und die eine oder die andere aufgeopfert wurde. Nicht so in diesem Bilde, wo die Architektur dazu beyträgt demselben einen größeren Carakter der Wahrheit zu geben.

Man kann nicht läugnen, daß die edle Einfalt und die Sachkenntniß womit dieses Gemälde entworfen ist, eben so sehr auffällt als die Eleganz und Reinheit des Styls womit es ausgeführt ist. Man erkennt an vielen Stellen den unermüdeten Bewunderer und sorgfältigen Forscher Raphaels, und man sieht es mit Vergnügen, denn nirgends trifft man auf sclavische Nachahmungen die vielleicht dem Pinsel aber nicht dem Geist dieses jüngern Schülers von Raphael entsprächen. Vielleicht hat niemand seit seinem Tode ihn so studiert, wie es Cammucini gethan. Ueberall erkennt man daher auch jene Sicherheit in der Zeichnung, welche die tiefste und genaueste Kenntniß der Anatomie verräth. Die Figuren scheinen eben so schnell gezeichnet als gedacht, jede hat ihren eigenen Werth, ihr eigenes Gepräge, und der bey vielen braven Künstlern häufige Fehler, — eines Mangels in der

Einigkeit der Theile und Haltung der Personen unter einander, — ist vermieden. Cammuccini ist nicht fähig in diesen Fehler zu verfallen, und mit der Richtigkeit der Proportionen verbindet er Eleganz in den Figuren und große Behuthsamkeit in der Wahl des Schönen. Das majestätische Bild des Simeon, die edlen Gesichtszüge der Marie, das ehrbare Alter der Anna, die Niedlichkeit der beyden Jünglinge, die Fülle der hebräischen Mägde und vorzüglich die Grazie im Gesichte des Kindes sind Früchte eines langen Studiums und Nachdenkens über den wahren Carakter der Schönheit. So wie die Köpfe, so sind auch die Hände und Füße dem Carakter jeder Figur angemessen und mit der höchsten Correktheit gezeichnet. Die Einsicht mit welcher er Hände und Füße an dem Joseph gezeichnet hat, die sanften Umrisse bey den Jünglingen, die Grandiosität der Hände des Simeon, die Zartheit der Hände der Maria stellen jedes Auge zufrieden welches Schönheit aufzusuchen und dessen Werth zu schätzen weiß.

Da die Geschichte selbst nicht viel Nacktheit zuließ, so mußte sich der Mahler um so mehr bemühen seinen guten Geschmack in den Gewändern blicken zu lassen. Die Lage der

Falten ist einfach und schön, sie paßen zu dem Nackenden und zur Bewegung der Figur die sie wahr und natürlich kleiden. Auch sah der Künstler darauf, die Kleidung mit den verschiedenen Carakteren übereinstimmend zu machen. Edel und einfach ist das Gewand der Maria, ärmlich die Kleidung Josephs, ein bescheidener Schleyer geht vom Kopf der Anna herab, und ein heiliges Priesterkleid bedeckt den Simeon. Die beyden Jünglinge haben weiße Tuniken, die reiche Hebräerin einen reichen Mantel, und ihre Mägde Anzüge nach eigenem Geschmacke.

Der Künstler hat das Colorit harmonisch zum Ganzen, und zum Gegenstand den es vorstellt zu erhalten gesucht, und es ist ihm gelungen. Die Ruhe und Haltung der Farben ist mit der Ruhe des Gegenstandes im richtigen Verhältniß. Nach Maßgabe der Figuren, welche es erheischen, läßt er die Incarnalien abwechseln, und behält doch zugleich überall eine große Wahrheit der Tinten bey. Er hat es verstanden, Kraft, Zartheit und Stärke abwechselnd anzubringen, ohne den Local-Tinten mit dem Schatten zu nahe zu treten. Auch die Gewänder sind mit Kunst

und gehörigem Relief gemahlt; sie dienen immer dazu, den Ton des Fleisches herauszuheben, niemahls aber es zu verstecken.

Bey einem so großen Werke verdient noch die große Sicherheit, mit der es gemahlt ist, und der freye Pinselstrich bey so colossalen Figuren — beynahe von doppelt natürlicher Größe — ein besonderes Lob. Die Vertheilung des Lichtes im Hintergrunde verdient es nicht minder, und trägt viel zur Harmonie der Tinten bey. Die bronzenen Säulen stechen gegen die Lichter des Marmors im Tempel ab, die Figuren, indem sie theils im Licht, theils im Schatten sich aus dem Grund herausheben, ahmen dadurch sehr glücklich und schön die Wahrheit der Natur nach.

Da der Ort der Handlung es unmöglich machte das Licht allein auf den Hauptgegenstand einzuschränken, so hat der Mahler mit vieler Ueberlegung mittelst eines künstlichen Helldunkels sich des weißen Tuchs bedient, auf welchem Simeon das Kind hält, um das Hauptlicht gleichsam von selbst darauf hinzuleiten, gegen welches das Kind selbst vortrefflich absticht. Das Auge des Zuschauers wird schnell bey dem ersten Anblick auf den göttlichen

Gegenstand geleitet, und es scheint, als wenn von ihm das Licht sanft auf die übrigen Gegenstände sich verbreite. Die Figuren, die man in der Ferne im Innern des Tempels sieht, sind mit wohl überlegter Stuffenfolge der Tinten gefärbt, und heben daher den Hintergrund heraus, ganz mit der abnehmenden Gradation des Colorits, welche die Entfernung bey dem Auge immer hervorbringt.

So viel von einem Gemälde, das man sehen muß, um einen richtigen Begriff davon zu erhalten. Es ist immer eine schwere Aufgabe, durch Beschreibung und Bemerkungen das Verdienst eines Gemäldes anschaulich zu machen, besonders aber dann, wenn von einem Bilde die Rede ist, dessen hoher Werth und dessen homerische Einfalt in der Darstellung so vorzüglich ist, wie bey diesem Meisterstück der neueren Schule. Es ist nicht möglich, in dem Leser auch nur einige von den vielen Ideen und Wirkungen hervorzubringen, welche bey dem Anblick der Seele von freyen Stücken sich darbieten.

Laß dir also diese Skizze nur dazu dienen, lieber Eduard, dich neugieriger auf den Anblick selbst zu machen, und benutze die dir gegebene

Erlaubniß zu reisen, um Italien, und nebst so vielem anderen Schönen auch dieses Bild zu sehen.

Dritter Brief.

Fresco - Gemälde von Andreas Appiani in Mailand.

Mailand im September 1810.

Andreas Appiani, ein geborner Mailänder, und erster Mahler Napoleons als König von Italien *), fand in den neueren Zeitumständen die Veranlassung ein Talent für die Mahlerey zu entwickeln, welches früher schon in der Kuppel der Kirche von S. Celso bewundert wurde.

Von der Natur mit einem wirklich vorzüglichen Genie ausgerüstet, begünstigten Glück und Zufall seine frühere und seine spätere Bildung. Der Mahler des Heroischen

*) D. h. damals als dieser Brief zuerst geschrieben wurde.

wird freylich der Versuchung der Schmeicheley schwer widerstehen, wenn sein Held noch lebt, — indessen verzeiht man dem Mahler diese Poesie als Künstler, wenn er auf diese Art interessante Momente der Geschichte, wenn gleich in einem verschönerten Gewande, den Nachkommen überliefert. Unter den jetzt lebenden Mahlern ist Appiani unstreitig derjenige, welcher neuerdings die besten Fresco-Gemälde geliefert hat. Sie verdienen daher theils um der Kunst, theils um der Geschichte willen eine besonders ehrenvolle Erwähnung, aber auf der andern Seite auch eine um so strengere Beurtheilung als sie Produkte eines ausgezeichneten Künstlers sind. Die beyden Säle im neueingerichteten königl. Pallast zu Mailand, deren Decken er gemahlt hat, sind in dieser Beziehung die merkwürdigsten.

Im Thron-Saal (Sala del trono), so wie im Fürsten-Saal (Sala dei principi) befindet sich in der Mitte der Decke ein großes Zirkelstück (medaglia) von vier Halbzirkelstücken (Lunette) an den Ecken umgeben. Oberhalb der Cornische sind letztere durch zwölf Mittelstücke, welche als Reliefs grau in grau auf goldenen Grund gemahlt sind, verbunden.

Im Thron-Saal hat der Künstler die Apotheose Napoleons zum Gegenstande seiner Darstellung gewählt. Er hat nichts dabey außer Acht gelassen, was die Vergötterung ganz des Helden würdig machen konnte, und die Seitenstücke rufen die Unternehmungen in das Gedächtniß zurück, durch welche er sie sich erwarb.

Die zwölf Reliefs stellen daher die vorzüglichsten kriegerischen Thaten Napoleons vor, von dem Sieg von Montenotte an bis zur Schlacht von Friedland. In den vier Lunetten sind die vorzüglichen Tugenden dargestellt, die einen Helden auszeichnen sollen, die Gerechtigkeit, die Tapferkeit, die Klugheit und die Mäßigkeit; in dem Hauptmittelstück erblickt man die Darstellung der Apoteose selbst.

Die Gerechtigkeit in einer ernsten gesetzten Stellung, mit einer heitern ruhigen Miene, ruhet auf einem goldenen Sessel. Mit der rechten hält sie das Napoleonische Gesetzbuch, mit der linken zeigt sie deutend auf Recht und Gerechtigkeit. Ein Genius mit dem Ausdruck des Ernstes hält ruhig die Fasces, ein Anderer mit lächelnder Miene hat eine Urne des Ueberflusses zur Seite, welche mit Goldmünzen angefüllt von Palmen

und Lorbeern umgeben ist. Diese Urne vertritt hier die Stelle des gewöhnlichen Füllhorns. Immer bereit zu belohnen — denn aus dieser Urne fließt das Gute unaufhörlich — hat der Künstler durch eine schöne Anspielung den glücklichen Gedanken vorstellen wollen, daß die Gerechtigkeit noch sehnlicher zu belohnen als zu bestrafen wünscht. »Und gerade so — sagt das Journal von Italien — mußte die Gerechtigkeit Napoleons vorgestellt werden.« Um gar keinen Zweifel zu lassen, auf wessen Gerechtigkeit angespielt werde, fallen unter den mancherley Kennzeichen der Belohnung auch viele Bänder und Kreutze der Ehrenlegion und der eisernen Krone *) aus dieser Urne. Mögen Künstler die Beurtheilung übernehmen, wie fern diese Ordenszeichen der Gegenstand einer schönen Darstellung sind, und Philosophen die Grenzen einer richtigen Allegorie bestimmen. Unter beyden Gesichtspunkten aber scheint mir die Wahl nicht glücklich.

Der Charakter dieses Gemäldes ist Schönheit und Ruhe. Die weibliche Figur der Ge-

*) Der Orden der eisernen Krone ist der Verdienstorden des Königreichs Italien.

richtigkeit verräth einen edlen Anstand, wenn sie gleich nicht der Grazie von Raphaels Justizia im Vatikan gleich kommt. Das Gewand ist gut und richtig angelegt, aber wie fast in allen Gewändern Appianis, so herrscht auch hier ein zu kleinlicher Styl in dem Wurfe derselben. Die Falten sind nicht falsch, aber zu sehr gelegt, zu sehr gesucht, von zu dünnem Stoffe, sie fallen nicht von selbst. Der Kopf der Hauptfigur hat viel Ausdruck, und Kopf und Haltung des lächelnden Genius sind ganz vorzüglich.

Rechts vom Throne erhebt sich in einem andern Halbzirkel-Stück die Tapferkeit, welche auf dem Rücken eines rüstigen Löwen ruht, die Keule des Herkules in der Rechten und eine Eichenlaubkrone in der linken Hand. Mit dem linken Arm lehnt sich die Figur an eine Porphir-Säule, auf welcher ein Lateinisches N eingegraben ist, während Genien von derberem Schlage in ihrer Nähe die Kraft äußern, mit welcher sie begabt sind. Der eine bändigt den Löwen, der andere hebt einen großen und schweren Schild, auf welchem ein Löwe vorgestellt ist, der einen Stier zu Boden stürzt. Weder in der Composition noch in der Ausführung dieses Gemäldes hat

mir irgend etwas vorzüglich merkwürdig geschienen. Man sieht es ohne Wohlgefallen und verläßt es ohne Widerwillen.

Nicht so die Klugheit, welche dem Throne gegenüber auf einem bronzenen Sessel ruht, den zwey Sphinxe als Sinnbilder des Geheimnißvollen zieren. Unter allen vier allegorischen Gemälden des Saals ist dieses das schwächste, und beynahe möchte man sagen schlecht. In der linken Hand hält die Figur einen Compaß und scheint von Karten umgeben, Berechnungen anzustellen, und Länder-Austheilungen zu beschreiben. Dieß ist es wenigstens, was Appiani hat ausdrücken und damit recht unverkennbar auf eine Gewohnheit Napoleons deuten wollen. Eine Allegorie auf die Klugheit aber möchte schwerlich jemand darin erkennen, es müßte denn auf die Päbste gemünzt seyn, welche oft nach Gutdünken aus dem Innern des Vatikans bloß mit der Feder Länder vertheilt und verschenkt haben, wie es ihrer Politik am angemessensten schien. Nicht so der Eroberer, dem Pulver und Kanonen die feurige Laufbahn eröffnen. Wo Blut die Wege bahnt, ist eine Karte in der Hand eine falsche Anspielung auf die Klugheit, und kann höchstens den guten

Taktiker verrathen, der mit den Grundsätzen der neuen Strategie die genaueste Kenntniß des Terrains verbindet. Ein Genius hält der Klugheit das gewöhnliche Attribut dieser Tugend, einen Spiegel vor, in welchen aber der Held bey seinen vielen Geschäften nie Zeit noch Eitelkeit genug besaß, sich zu beschauen; ein anderer hält ein Stundenglas in der Hand, um anzuzeigen, wie wichtig es sey, Zeit und Gelegenheit nützend fest zu halten. Colorit und Zeichnung sind in diesem Bilde nicht anziehend, und man verweilt um so weniger gern bey demselben, als man sich nach einem nur flüchtigen Blick zu dem vierten Zirkel-Stück mit Wohlgefallen hingezogen fühlt.

Es stellt die Mäßigkeit vor. Eine geistreiche, sehr graziöse weibliche Figur, deren Ausdruck unverkennbar auf Gesundheit und Zufriedenheit deutet, sitzt auf einem cubischen Steine, und stützt sich in freundlicher Gebehrde auf die linke Hand, indem sie mit der rechten Zügel hält — das gewöhnliche Symbol wo nicht der Mäßigkeit doch der Mäßigung. Es scheint eine Art von Verklärung auf diese Figur ausgegossen zu seyn, die ihr einen eigenen Reitz verleiht. Der Genius ihr zur Seite schwingt eine Palme, und ein anderer

löscht dem heißdürstenden Bachus mit Wasser seinen Durst. Letzteres scheint eine etwas weitgesuchte und auch nicht einmahl ganz richtige Idee, denn ich wüßte mich nicht zu erinnern, bey welcher Gelegenheit Bachus einen solchen Beweis seiner Mäßigkeit abgelegt hätte — er, der so freundlich dem Rebensaft zusprach und stets in den verführerischsten Stellungen von den Alten dargestellt wurde. Daß selbst Bachus in Gegenwart dieser Göttin mäßig geworden, würde allegorisch freylich den schönsten Beweis ihrer Wunderkraft geben, da aber das Geschichtliche davon der Wahrheit widerspricht, so kann man die Allegorie nicht wohl für ganz richtig anerkennen.

Das mittelste Zirkelstück stellt — »Die »Vergötterung Jupiters vor« sagt das Journal von Italien »die Thaten und »Tugenden Napoleons verliehen dem Künstler »den Stoff. Er stellt den Gott der Götter »mit finsterm Antlitz dar, auf einem goldenen »Throne sitzend, mit dem Erdball in der rechten und dem Szepter in der linken Hand. »Der Thron ruht auf einem Porphir-Block, »als Sinnbild der Dauer und Festigkeit, und »vier starke weibliche Figuren, die Siegerinnen von Marengo, Austerlitz, Jena und

»Friedland erheben ihn zum Himmel.« Was den Künstler veranlaßt, diese Vorstellung eine Apotheose Jupiters zu nennen, sieht man in der That nicht wohl ein. Denn theils ist wohl eine Apotheose des ersten der Götter an sich ein Unding, wenn gleich die Alten selbst mehrmahlen diesen Gedanken ausgeführt haben, — theils sind die Attribute zu unverkennbar, um einen Augenblick darüber in Zweifel seyn zu können, wessen Vergötterung der Künstler im Sinne hatte, und wie sehr der Schmeichler den Menschen vergaß, um aus einem Menschen einen Gott zu schaffen. Der sehr massive Thron und die sitzende Figur geben dieser Medaille, von unten heraufgesehen, ein schwerfälliges Ansehen. Die Medaille faßt überhaupt zwey und zwanzig Figuren in sich. Die Horen, in der Luft verstreut, bilden einen Zirkel um den Thron, und reichen in mannigfaltigen Stellungen und mit leichter Bewegung dem vergötterten Helden Kronen von allen Seiten. Der Thierkreis in höherer Entfernung bezeichnet den Geburtstag des Helden, und ein flammender Stern, der feurige Strahlen um sich her wirft, erhellet das freundliche Feld. Thierkreis und Luft sind aber beyde so höchst schwerfällig gemacht, daß

man auf den Gedanken kommt, sie möchten den Helden drücken, wie dieser die Welt. Unten am Throne sieht man als Bild der Ewigkeit, die Schlange, welche im Zirkel geschlungen sich in den Schweif beißt. Guirlanden, Festonen und Lorbeeren, zum Zeichen militairischer Triumphe an Schwertern befestigt, zieren das Postament von Porphir. Etwas weiter vorwärts sieht man den Adler, wie er den Blitz regiert. »Vorzüglich bewunderungs»würdig« — sagt bey dieser Gelegenheit das Journal von Italien — »ist die Figur Ju»piters, welche, obgleich von mehr als natür»licher Größe und nur von unten herauf zu »sehen, dennoch vielleicht das ähnlichste Bild »Sr. Majestät des Kaisers ist. In der That »scheint es die Absicht des Künstlers gewesen »zu seyn, einen Jupiter zu mahlen, man »mag das Bild aber ansehen, von welcher »Seite man will, so ist dieser Jupiter ohne »Zweifel Napoleon.«

Die erfindungsreiche Schmeicheley abgerechnet, — welche jedoch die Künstler aller Art selbst unter Augustus und Ludwig XIV. nicht minder ansteckte — kann man die großen Vorzüge dieses Gemäldes von den übrigen neueren Fresco-Gemälden nicht in Abrede

stellen. Eine große Korrektheit und viele Eleganz in der Zeichnung, eine gewisse Harmonie in der Haltung des Ganzen und mannigfaltige Grazie in der Darstellung söhnen mit dem an sich schwachen Colorit, mit dem zu kleinlichen Styl in den Falten, und mit verschiedenen andern minderen Fehlern aus, die eben einzeln berührt worden sind.

Weit vorzüglicher als diese sind aber der Composition und Ausführung nach, die Fresco-Gemälde im sogenannten Fürsten-Saal.

Mit Recht kann man behaupten, daß seit geraumer Zeit nicht so gute Fresco-Gemälde geliefert worden sind, und daß Appiani in dieser Hinsicht eine vorzügliche Aufmerksamkeit der Künstler und Kunstliebhaber verdient. Es ist seine letzte Arbeit, und sie läßt auf noch bessere hoffen, wenn die Umstände ihn ferner zu neuen Schöpfungen aufmuntern.

Die Vorstellungen des Fürsten-Saals machen zusammen ein Ganzes aus und beziehen sich auf einen großen Gegenstand. In der Mitte der Decke ist wie in dem Thron-Saal ein großes Zirkelstück, in den vier Winkeln sind eben so viele Gemälde, und um diese

herum so wie auf den Superporten sind überhaupt acht und fünfzig verschiedene Gegenstände in Hell-Dunkel (clair-obscur) dargestellt. Schon bey dem ersten Anblick gesteht man sich mit Vergnügen den freundlichen und vortheilhaften Eindruck, den das Auge durch die Schönheit der Zeichnung, und durch die Anmuth des Colorits empfängt.

In der mittelsten Haupt-Medaille ist Vulcan sitzend dargestellt mit einem Zepter in der rechten Hand, während er an Minerva mit der Linken einen Schild reicht, auf dem sich die Unternehmungen und Thaten Napoleons mit großem Fleiße vorgestellt finden. Neben Vulcan steht eine Victoria. Sie hält den Schild und drückt in ihren Gesichtszügen die Verwunderung aus über Vulcans Geschicklichkeit, mit so vieler Treue alle die Thaten haben darstellen zu können, deren Zeuge sie war.

Der sehr graziös und mit männlichem Ernst gezeichneten Minerva steht die Muse der Geschichte zur Seite. Sie heftet die Augen auf die Vorstellungen des Schildes, und merkt auf die Erklärung, welche Minerva ihr giebt; sie zeichnet zugleich die Ereignisse des Helden auf eine Tafel, welche als Jahrbuch an den

Rücken der Zeit gelehnt ist. Gewiß eine sehr glückliche allegorische Darstellung des Gedankens, daß die Göttinnen des Krieges und des Siegs sich es angelegen seyn lassen, große Begebenheiten der Unsterblichkeit zu überliefern! Die Geschichte in einem einfachen Gewande ist von schöner Gesichtsbildung und drückt hohe Verwunderung und Wohlgefallen aus. Die Zeit hält mit einem Tuche viele Tafeln und Papiere unter ihren Füßen bedeckt, und der Künstler scheint damit einen schmeichlerischen, aber sehr sinnreichen Gedanken vrrbunden zu haben: er hat andeuten wollen, daß die Zeit bey der Ankündigung der weitumfassenden Unternehmungen Napoleons die verflossenen Thaten gleichsam zu einer ewigen Vergessenheit hat verdammen wollen. —

Die Geschichtschreiber haben freylich selten in der Weltgeschichte in kürzerer Zeit einen reicheren Stoff zu behandeln gehabt; die Völker aber — seit der Völkerwanderung — schwerlich einen Zeitraum erlebt, wo sie so schnell, so allgemein, und so unabsehbar einem ruhigen und glücklichen Leben entrissen worden wären. Die Völker möchten also schwerlich in dieser sonst so glücklich gedachten

Anspielung eine Beruhigung ihres Zustandes finden. — *)

Mit gleichem und wirklich philosophischem Scharfsinn läßt der Künstler zwey Genien ein Stundenglas halten, horizontal, so daß der Sand nicht laufen kann; einen Stillstand der Zeit, eine Haupt-Epoche der Geschichte anzudeuten. Ein Genius stützt mit der Hand die Tafel, auf welche die Muse schreibt, und liest ihr gleichsam aus der Hand und von der Spitze des Griffels das Geschriebene weg, mit einer Begierde, die der Mahler ungemein wahr und lebhaft dargestellet hat. Andere Genien der Geschichte von schöner Gestalt sind emsig und freudig beschäftigt die Nachrichten so ruhmvoller Unternehmungen zu vernehmen.

Zur rechten Seite von Vulkan sind die drey Cyclopen im Begriff Helm und Schwert zu überreichen, um die neue Armatur des Helden vollständig zu machen. In der Luft oberhalb des Gottes sieht man die Fama von einem Genius begleitet, der in einer vorwärts schrei-

*) Als dieses geschrieben wurde, hatte der Held noch nicht seine Rolle ausgespielt. Möchte Appiani doch jetzt den Völkern zu Ehren eine paßende Allegorie ihres neu aufblühenden Glückes darstellen.

tenden Stellung das Gestirn Napoleons trägt, dessen reine Lichtstrahlen mit einer in der That sehr schönen Wirkung Licht und Schatten den vier Welttheilen zusenden, welche seitwärts in den vier andern großen Gemälden dargestellt sind, und so die Wunder des Helden verkünden. Dieser Gedanke ist eben so schön als er neu ist, die Ausführung aber entspricht nicht ganz der gespannten Einbildungskraft. Der Genius selbst ist nicht übel, hat aber nicht jenes gleitende Wogen einer Lichtgestalt, die der englische Dichter Gray so schön von der Bewegung (wenn ich nicht irre) der Venus mit den wenigen Worten beschreibt.

»In gliding state, she wins her easy way.«

»Sie wogt in gleitender Bewegung die leichte Bahn dahin.«

In den vier rechten Winkeln des Saals sind, wie schon erwähnt worden, die vier Welttheile dargestellt, und drücken der Bothschaft horchend, die verschiedenen Empfindungen aus, mit welchen sie dieselbe vernehmen.

Europa prachtvoll gekleidet auf einem goldenen Sessel, den zwey Füllhörner und ein in Relief gezeichnetes Pferd zieren, ist von den Sinnbildern der Wissenschaften, der Künste

und des Handels umgeben, und hat in der linken Hand den Zepter, während sie den Zeigefinger an der rechten Hand in die Höhe hebt. »In der wirklich stolzen Physiognomie« sagt bey dieser Gelegenheit wieder das Journal von Italien *), »erkennt man deutlich »die glückliche und hochmüthige Selbstzufrie»denheit, einen Helden zum Sohne zu haben, »den die Fama als den größten der Helden »verkündet.« Einige Künstler finden keine Wahrheit in der Darstellung, und wir übrigen Erdensöhne keine Wahrheit in dem Gedanken. Der Grund des Gemäldes, worin die Hauptfigur durch Haltung und Gewand sich vortheilhaft auszeichnet, ist ein Peristil von Säulen geziert.

Im entgegengesetzten Winkel erkennt man Europa gegenüber das halbnackende Afrika, mit einem kleinen Turban auf dem Kopfe, und einem Gewande, welches einen Theil des Körpers bedeckt. An ihrer Stellung nimmt man wahr, daß sie vorher hingestreckt war, und sich bey dem Erschallen des Rufes schnell empor gerichtet hat, um zu hören. Ihre Be-

*) Jetzt im J. 1815 würde freylich das Journal sich anders ausdrücken.

wegung ist unbehülflich, die scheue, wilde Physiognomie aber ist voll Ausdruck, und bezeichnet die Neugierde. Auf ein Füllhorn voll Aehren gestützt, sieht man weiter im Hintergrunde einen brüllenden Löwen. Die Luft soll große Schwüle und Hitze darstellen, ist dem Künstler aber nicht vorzüglich gelungen. Dem ganzen Bilde kann man indessen viel Wirkung nicht absprechen.

Rechts von Afrika tritt Asien hervor, gemächlich auf ein weiches Lager gestreckt. Eben beschäftigt Kronen aus den umherstehenden Blumen zu flechten, wird sie durch den Schall der Fama aufmerksam, und unterbricht die Arbeit. Schön und edel ist die Haltung der Figur. Der Kopf ist reich mit Edelsteinen geschmückt, das blau und Gold gewebte Gewand aber wie die meisten Gewänder dieses Künstlers kleinlich, und wenn auch wahr, doch nicht groß im Wurfe selbst. Es fällt über die Knie herunter, und zur Seite steht ein Gefäß mit Rauchwerk. Auf dem einen Arm des Sessels ist ein Kameel ausgeschnitzt.

Asien gegenüber ergreift America, durch den Ton der Trompete gleichsam in Schrecken gesetzt, schnell mit der linken Hand den Bogen, mit der Rechten die Pfeile, kommt dann

aber von seiner schnellen Bewegung zurück und bleibt unbeweglich stehen, um mit desto größerer Aufmerksamkeit zu hören und zu sehen. Die Figur ist beynahe ganz nackend und der Kopf von vielem Ausdrucke.

Dieses sind die fünf vorzüglichsten Bilder im Fürsten-Saal: Ringsherum unterhalb des Gesimses sind zwanzig Zeichnungen in Halbdunkel auf einem Goldgrunde, und stellen eben so viele berühmte Männer vor, die sich im Kriege oder im Kabinet ausgezeichnet haben. Acht Verkündigerinnen des Ruhms, oder Ruf-Göttinnen, wenn ich mich so ausdrücken darf, und eben so viele Sieges-Göttinnen zieren die Umgebung der großen Medaille. Von da herab gegen die vier Welttheile sieht man noch, ebenfalls grau in grau sechzehn Flüsse allegorisch dargestellt, welche auf die vorzüglichsten Länder deuten, die Napoleon erobert hat.

Die sechs Gemälde oberhalb der Thüren die in den Saal führen, stellen die vier Elemente, den Tag und die Nacht vor, zum Theil von vielem Verdienst und schöner Haltung. Die Erde als Cybele auf einem von Löwen gezogenen Wagen mit Coribanten umgeben; das Feuer als Vulkan auf einem

Wagen, beschäftigt die Arbeiten der Cyclopen zu untersuchen; die Luft als Juno von zwey Pfauen gezogen, welche der Iris befiehlt, die Zephyre frey zu lassen: das Wasser als Neptun von vier Meerpferden gezogen, und von Tritonen und Oreaden umgeben; — dieß sind die allegorischen Darstellungen der vier Elemente. Apoll auf einem vierspännigen Wagen, und Diana auf einem zweyspännigen eben im Begriff sich mit einem Schleyer zu bedecken, geben die Vorstellung des Tags und der Nacht. Diese Helldunkel sind alle mit vielem Fleiße und zum Theil bis zur Täuschung wahr ausgeführt.

Sehr natürlich wird das Verdienst Appiani's von seinen Landsleuten — und auch von ihm selbst vielleicht — etwas zu sehr erhoben, und nicht unbedingt möchte man in alles Lob einstimmen, welches die Mailänder überhaupt, und die Freunde Appiani's ihm geben. Gewiß hat er aber große Eigenschaften als Mahler. Man kann seinen Gemälden eine große Correctheit der Zeichnung, eine vorzügliche Harmonie und Haltung des Ganzen, und einen sehr seltenen Reichthum an glücklich gefaßten Ideen nicht absprechen. Er ist jetzt wohl der bedeutendste Fresco Mahler

in Italien, und wenn der verstorbene würdige Director der Florentinischen Gallerie Puccini die Fresco-Arbeiten seines Sabatelli den Fremden so sehr pries, so muß man mehr dabey die Vorliebe für seinen Freund und Kunst-Schüler in Betracht ziehen, und in dieser Hinsicht seine Partheylichkeit entschuldigen, als den ihm sonst so eigenen Takt für wahre Schönheit absprechen, welche in den Fresco-Gemälden von Sabatelli schwer zu finden ist:

Appiani lebt übrigens mehr als Signor, wie die Italiener sagen, und weniger als Künstler. Durch frühere Arbeiten schon rühmlich bekannt, nicht ohne eigenes Vermögen, und reichlich beschenkt für die schmeichlerischen Gefälligkeiten seines Pinsels befindet er sich in einer sehr glücklichen Lage, und ist außer durch seine gemahlten Bilder, noch durch ein lebendes Bild — durch seine schöne Tochter, — in Berührung, und wie man sagt, in Verwandtschaft mit einem der vornehmeren Fürsten Italiens.

Puccini, Tommaso

Über den Zustand der schönen Künste in Toscana nebst drey Briefen über einige neuere Gemälde von Cammucini, Aparisio und Appiani

Wien 1815

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.L.art.o.129
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11711720-4